هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالاسكندرية

أحمد فضل شبلول

قضايا الحداثة
في
الشعر والقصة القصيرة

الاسكندرية : ط ١
١٤١٤ هـ ـ ١٩٩٣ م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـداء

إلى من أشعلتني

بحـــراً

وشعـــراً

ثم هاجرت معي . .



كلمـــة

يسرني باسم هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية أن أقدم هذا الكتاب الجديد للأديب السكندري اللامع أحمد فضل شبلول، الذي طالما أثرى الساحة الأدبية بقصائده ومؤلفاته ومشاركاته المثمرة ، وإذا كنا قد افتقدناه لسنوات بسبب ظروف عمله الآن بالمملكة العربية السعودية ؛ فإن اسمه حاضر حيٌّ قريب إلى نفوسنا ، وأرجو أن تسمحوا لى بأن أضيف إن الإسكندرية بدورها ، بكل مافيها ومن فيها ، قريبة إلى قلبه بل متغلغلة فى صميمه ، تشعّ وتتألق وتضوع ، وهى ماثلة على الدوام ، وهل يضيع البحر ؟

وقد كانت للهيئة مطبوعاتها التى طالما أثرت الحياة الثقافية على مر السنين ، وهانحن نتابع المسيرة ، ونبدأ بهذا العمل مرحلة جديدة ، وإذا كانت الإمكانيات تحول الآن دون البذل المادى الفعّال ؛ فإن تعضيدنا المعنوى لايقف عند حد ، وأيدينا وأفئدتنا تمتد لترعى هذه الغصون الخضراء بكل الشغف والحرص الدؤوب على المضي قُدمًا فى مضمار التنويه بالكتابات الجادة ، والمحاولات ذات القيمة .

ونسأل المولى التوفيق والسداد ، والحمد لله رب العالمين .

رئيس هيئة الفنون والآداب
والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية
د. محمد زكريا عناني
١٩٩٣/٦/١٠

المحتويات

الصفحة

مقدمة

بعد مرور حوالي عشر سنوات على نشر هذه القضايا الأدبية التي يجمع بينها هذا الكتاب في مجلة « إبداع » التي كان يرأس تحريرها الناقد الكبير د. عبد القادر القط خلال عقد الثمانينيات، وبعد أن تكررت مطالبة بعض الأصدقاء الأدباء من داخل مصر وخارجها، بضرورة جمع هذه القضايا في كتاب واحد ليسهل الرجوع إليها عند البحث والدراسة والاستقصاء والمقارنة، رأيت أنه من واجبي الأدبي أن أخطو خطوة في هذا الاتجاه الصحيح الذي يخدم قبل كل شئ الحركة الأدبية الجادة في وطننا العربي، وذلك بتقديم هذا الكتاب إلى الساحة الأدبية العربية .

لقد شاركت مجلة « إبداع » في نشر هذه القضايا، بل قدمت لها بصورة لائقة لأن القائمين عليها في ذلك الوقت - وأذكر منهم إلى جانب د. عبد القادر القط - الأدباء سامي خشبة وسليمان فياض وعبد الله خيرت. أحسوا أن هذه القضايا تدخل معترك الحياة الأدبية وتحاول أن تستجلي الوجه الحقيقي لمسألة الإبداع والنقد والمتابعة في أدبنا العربي الحديث لدى عدة أجيال معاصرة. لقد قدمت مجلة «إبداع» لملف قضايا الشعر المعاصر بقولها :

«اشتبك العقاد وطه حسين مع أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، فبدأت حركة التجديد الشعري، نقديا وإبداعيا، قبل أكثر من نصف قرن، منذ ذلك الحين لم يُفَضّ الاشتباك، ولم تتوقف حركة التجديد، رغم ما أصابها أحيانًا من ضعف أو انتكاس، وليست المعركة الدائرة الآن على اتساع العالم العربي بين فريقين من أصحاب حركة التجديد ذاتها، إلا جانبًا من جوانب ذلك الاشتباك الطويل الذي لا ينكر أحد ثماره وتأثيره المنشط والمنبه لقدرات نقدية وإبداعية كثيرة. وفي

الصفحات التالية، ننشر آراء وردود «ثمانية عشر» من كتاب الشعر المحدثين والمعاصرين، حول ما يثار عن انتكاس الإبداع الشعري العربي المعاصر، منذ السبعينيات، ومع مجيء الموجة الرابعة من كتّاب الشعر «التفعيلي» بملامحها الجديدة» .

كما شارك في هذه القضايا - وخاصة قضايا القصة القصيرة - الدكتور الناقد عبد الحميد إبراهيم، بل إن مقاله الذي نشر في مجلة إبداع (عدد مارس ١٩٨٤) كان هو المحرِّض على عمل استفتاء القصة القصيرة المنشور في الجزء الثالث من هذا الكتاب. ولم يكتف د. عبد الحميد إبراهيم بمقاله المنشور بل قام بقراءة هذا الاستفتاء بعد ذلك تحت عنوان «ملاحظات حول قضايا» ثم قام الصديق القاص جمال التلاوي بالتعقيب على الاستفتاء تحت عنوان «ليس دفاعًا ولكن» .

أما في مجال الشعر، فقد كان المحرّض على استطلاع رأي بعض الشعراء والنقاد هو ما ورد من آراء بعض شعرائنا (الروّاد) في كتاب «قضايا الشعر الحديث» للأستاذ جهاد فاضل .

والآن وبعد مرور حوالي عشر سنوات على نشر هذه القضايا الأدبية في مجلة «إبداع» - وغيرها - هل نرى اختلافًا كبيرًا حدث على الساحة الأدبية؟ أعتقد أن الإجابة ستكون بالنفي .

وهل لو قمنا (الآن) بإعادة طرح الأسئلة نفسها على عدد آخر من المبدعين والنقاد، أو على المبدعين والنقاد أنفسهم الذين شاركوا بإجاباتهم في المرة الأولى، ستكون هناك إجابات مغايرة ؟

لا أعتقد . . .

ذلك أن الساحة الأدبية العربية لم يطرأ عليها تطور كبير خلال السنوات العشر المنصرمة على الرغم من وقوع حدث سياسي وعسكري بارز في المنطقة العربية خلال تلك السنوات وهو حرب الخليج، وعلى الرغم من تأسيس رابطة الأدب

الإسلامي العالمية عام ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م .

أسأل الله التوفيق والسداد لجميع أدبائنا ومبدعينا الملتزمين بقيم الحق والخير والجمال، والمتصدين للدعوات الأدبية المشبوهة والمنحرفة والهدّامة .

والله ولي التوفيق ...

الرياض في ١٨/ ٤/ ١٩٩٣م

أحمد فضل شبلول



قضـــايا
الشعر المعاصر

أمّا قبل

الشعر العربي (الحديث) على أيدي الشعراء الشباب (وخاصة السبعينيين منهم) متهم، والشعراء الشباب (على امتداد الوطن العربي) متهمون بإفساد هذا الشعر، والتهمة موجهة لهم من قبل بعض النقاد وبعض الشعراء (الرواد)، وهذه بعض التهم المثبتة بكتاب (قضايا الشعر الحديث)- الذي ظهر مؤخراً لجهاد فاضل :

١ - لم يعد الشعراء مهمومين بالثقافة، ولم يعد الشعر عندهم فنًا أو مناعة أو جودة، بل رحلة مظلمة، مطفأة الأضواء، غير مفهومة من أحد حتى من الشاعر نفسه .

٢ - بين الشعراء الشباب يندر الآن العثور على قارىء، ولا نقول شاعر .

٣ - بفضل شعرائنا الشباب تبدو صورة مستقبل الشعر العربي صورة قاتمة .

٤ - الشعراء الشباب - في كل قطر عربي - أحرقوا السفن التي تربطهم بماضيهم، فلا يكادون يعرفون شيئًا عن الشعر الجاهلي أو الشعر العباسي أو الأندلسي مثلاً، ولا يعرفون أحيانًا حتى أسماء الأعلام .

٥ - لم يعرف الشعر العربي عصراً كثر فيه الشعراء كهذا العصر، وأيضًا لم يعرف الشعر العربي عصراً قلَّ فيه الشعر كهذا العصر .

٦ - تعثر التجديد الأصيل في السبعينيات أمام الحرية السهلة المغرية التي لا تأتلف مع الفن .

٧ - قال « جبرا إبراهيم جبرا »: «فقد الشعر العربي قدسية كانت له، (إن) الشعر يتزعزع . اليوم ألف واحد يكتب ألف قصيدة، لا أحد يهتز . إنني متخوف من أنني أنا وجيلي مهدنا لهذا النوع من الشعر» .

٨ - قالت «نازك الملائكة» : «يعاني شعرنا المعاصر الحديث من مجموعة إشكالات، منها التعمية، والتقليد، وأخطاء الوزن، وضعف اللغة، واستعمال اللغة العامية» .

٩ ـ قال « عبد الوهاب البياتي » : «الأجيال الأخيرة يمكن أن نسميها بأجيال الإحباطات، وفي عصور الإحباط تعتري الأدباء المبدعين أنفسهم الحيرة والتمزق والضياع بحيث يفقدون نقطة ارتكازهم، فتصبح كتاباتهم أشبه بالكتابات التي لا هدف لها أو غاية تسعى إلى تحقيقها، وينعدم التواصل بينهم وبين جمهورهم» .

١٠ـ قال « أحمد عبد المعطي حجازي » : (تستطيع أن تقول الآن وأنت مطمئن: إن تسعين في المائة من الشعر العربي خلال العشر سنوات التي مضت تكتب على بحر واحد هو «المتدارك» . .) .

١١ ـ قال « عبد العزيز المقالح » : «أزمة الشعر الجديد هي في رأيي الخاص، أزمة الثقافة العربية بعامة» .

١٢ـ قال «نزار قباني» : «الشعر العربي واقع في أزمة ثقة مع الناس؟ فقد رمى نفسه من الطابع التاسع والتسعين للقصيدة القديمة، ولا يزال عالقًا بين السماء السابعة . . والأرض» .

١٣ـ مات «صلاح عبد الصبور» وهو يشعر بالإثم، لأنه قد يكون أحد الذين مهدوا لهذا النوع من الشعر .

١٤ـ أعلن محمود درويش في العدد السادس من مجلة «الكرمل» أن هذا الذي يسمونه شعرًا حديثًا ليس شعرًا « إلى حد يجعل واحدًا مثلي متورطًا في الشعر منذ ربع قرن مضطرًا لإعلان ضيقه بالشعر، وأكثر من ذلك يمقته ويزدريه ولا يفهمه » .

* * *

وقد حرصت من جانبي أن أحصل على آراء بعض الشعراء ـ على امتداد خريطتنا العربية ـ في هذه القضايا والآراء المطروحة بشأن شعرنا (المعاصر أو الحديث) حتى نقف جميعًا على حقيقة إبداعنا الشعري ومدى تفاعله مع واقع إنساننا العربي في هذه الحقبة التي يمر بها الوطن .

وسأقوم في هذا القسم من الكتاب بطرح الردود والقضايا والآراء التي تفضل بعض شعرائنا (ليس فقط السبعينيين منهم) بإرسالها لي ـ كتابة أو تحدثًا، أو مناقشة، لما ورد في

كتاب «قضايا الشعر الحديث»، ولما ذهب إليه بعض شعرائنا (الكبار)، مع التدخل بالتعليق في «الهوامش» إذا لزم الأمر، مع محاولة التعريف ببعض الشعراء الذين لم نتعرف عليهم من قبل على نطاق واسع، مع مراعاة أنني اتخذت من حروف الهجاء العربية ترتيبًا لأسماء الشعراء، فهي خير معين عندما نقع في حرج الاختيار.

إبراهيم عبد العزيز المصري[١]

شعر السبعينيات في قفص الاتهام - هذا يعني ضمنيًا أن شعراء هذه الفترة «الشباب»، وأن حاملي سياط الاتهام، والذين أفلسوا شعريًا من الرواد، لا هم لهم إلا هؤلاء الأطفال الأشقياء الذين تنكروا لآبائهم - تراثهم - فهم الرواد للشعر - ومضوا في حدس خالق، يهدمون ويبنون بيوتًا لا يسكنها غيرهم، حتى تهدمت اللغة وانقطعت الصلة بالتراث، وصار الشعر غريبًا، غامضًا، عصيًا على الفهم، حتى ممن يكتبونه أنفسهم، وأيضًا هؤلاء الأطفال لا يعرفون شيئًا عن ماضيهم، وليس عندهم علم عن المتنبي أو أبي تمام، وبما أنهم أولاً وثانيًا وعاشرًا، كذلك فلا أهلية لهم ولا بطاقة اعتراف، ولتتوقف حركة الزمن الشعرية في تحولاتها عند «المرتدة» «نازك الملائكة»، وتنظيرها الساذج في كتابها «قضايا الشعر المعاصر».

ونحن، كأطفال نمتهن الشقاوة، ونحب اللعب بالنار، نرد على جميع المرتدين، بدءًا من «نازك الملائكة» وحتى «جهاد فاضل» لعلنا نتمكن من فتح كوى في علب الزرنيخ، ولعلنا نتمكن من فهم الآخرين وفهم أنفسنا.

ولنبدأ:

أولاً: سيظل الشعر إلى يوم القيامة يحيا في مسافة «النمو» ولن يتحقق في «الشجرة» بمعنى آخر لن يتمكن شاعر في العالم كله من كتابة الشعر كله، بل سيكتب وجهًا من وجوه الشعر، منطلقًا به من ملابسات عصره، وفي رؤيته لهذا العصر وثقافته.

ثانيًا: انطلاقًا من «أولاً» يأتي الشاعر «الشاب» ليتقدم «رأسيًا» لا «أفقيًا» على الشاعر «الشيخ» لأن «رأسيًا» تحقق النمو، و«أفقيًا» تحقق التكرار والنسخ.

ثالثًا : انطلاقًا من «ثانيًا» فإن الشاعر «الشاب» حينما يحاول التقدم «رأسيًا» على الشاعر «الشيخ» . . فإنه لابد أن ينتج دلالات «جديدة» تُفقدُ «الدلالات القديمة» قدسيتها وسلطتها، إذ إن الشعر يظل في إبداعه الحقيقي «إنتاجًا جديدًا» للغة .

رابعًا : انطلاقًا من «ثالثًا» ، فإن هذه «الدلالات الجديدة» تكون محلاً لهجوم «المتحفيين» من الشعراء والنقاد والقراء الذين اعتادوا الأكل ثلاث مرات في اليوم، وفي كل مرة نفس الأطعمة ، ونكون أيضًا بحاجة إلى متذوقين عندهم قدرة الصبر الفذة والفهم المضيء لما يريد أن يقوله الشاعر «الشاب» أو الحديث حينما يكون «اختلافًا واعيًا مبدعًا» عمن سبقوه .

بهذا تتحدد القضية بين قوسين «شاعر مبدع متجاوز، وأدمغة راكدة اعتادت التعود والتكرار» .

ثم نأتي إلى علاقة «شعراء الريادة» بأطفال السبعينيات الأشقياء .

أولاً : في الريادة يقول د. غالي شكري في حديثه عن بعض الشعراء الشباب كقاسم حداد وغيره : «إن كل شاعر يحقق إبداعًا هو رائد في إبداعه» . فإذا أضفنا هذه المقولة إلى مقولة أخرى للدكتور «منير العكش» في كتابه «أسئلة الشعر» وهي : «إن الحداثة والإبداع، يكونان بالقيمة لا بالزمن»، واعتمادًا على هذا نقول إن أصغر الشباب سنًا حينما يبدع قصيدة متجاوزة لما سبق يكون رائدًا مبدعًا على «نازك الملائكة» ذاتها، وإن كنا نضع «نازك» في سياقها التاريخي، ولا تتجاوزه إلا بإبداعها، ولست بحاجة للتدليل على انحسار مياه الرواد جميعًا إلا «أدونيس» الذي ظل حتى الآن يبدع في سياق فهمه الخاص للحداثة/ الشعر/ الإبداع .

ثم نأتي إلى اتهامنا بهدم اللغة، والجهل بالتراث الشعري، فنقول عن الاتهام الأول إنه اتهام قديم-جديد، وسيظل قفازًا في وجه المبدعين حينما يتجاوز إبداعهم واقع غيرهم الراكد أو المتخلف، أما الاتهام الثاني فليس اتهامًا يصدق على الجميع . فكما يوجد بين الشباب الكسول يوجد بين الشيوخ الكسول، والقياس لا يكون إلا على المبدعين .

إنني واثق تمام الثقة أن شعراء كقاسم حداد، وحبيب الصايغ وأحمد طه، وعبد المنعم رمضان، وسيف الرحبى . . وغيرهم، قد قتلوا التراث قراءة وفهمًا، إذ لا يمكن أن تؤتي الشجرة ثمارها الناضجة كاملة إلا إذا كانت ضاربة بجذورها في أرضها العميقة .

ثم هل نتحدث عن الأرضية التي يقف عليها الشعراء الشباب . إنها أرضية مؤلفة من فقر - جوع - هزيمة - قهر - تحولات مخاضية صعبة - واقع عالمي متفجر - متغير ، منصهر .

أحمد سويلم

هناك بعض الملاحظات الأولية التي يحسن أن نتفق عليها . . منها :

أولاً : إن الساحة العربية قد امتلأت مذابح وحروبًا على كل شئ جديد وعظيم . . لم تكتف بالحروب السياسية، ولكنها أخذت تأكل نفسها بنفسها، ومن بين هذه الحروب المعلنة، الحرب على الإبداع الجيد، بقصد تفريغ الساحة من بقايا الأصالة، وإزاحة الستار، كل يوم عن تماثيل الرداءة، والسفسطة، والمهرجين، والصور القاتمة، والرياء، والمناورة، والشهرة الزائفة .

ثانيًا : إن نقادنا المصريين الأفاضل - الذين اختاروا أن يقيموا خارج مصر في معية كثير من الأنظمة المنهارة، والاتجاهات المشبوهة - قد نظموا صفوفهم وأشرعوا سيوفهم في وجه أصدقائهم شعراء مصر، ينهالون عليهم، وينالون منهم بقصد إخماد أصواتهم الجادة، ليفسحوا الساحة إلى أنصاف المواهب الذين يتسلقون جدار الشعر على امتداد الوطن العربي، وكأنهم بدائل أفضل وأصدق إبداعًا مما هو موجود على الساحة المصرية، ويغفل نقادنا المصريون ذلك، ومن وراء كل كلمة ترتفع أقنعة، ونياشين، وأوسمة، وملامح مشوهة، لا تخدم قضية الشعر بقدر ما تخدم مصالحهم الخاصة .

ثالثًا : إن أزمة النشر التي تسود الساحة المصرية لا تتيح - في الغالب - متابعة ما يبدعه الشعراء المصريون خارج حدود وطنهم، ولهذا فقد وقف كثير من المتابعين في الخارج - وفي الداخل أحيانًا - موقف السفيه المتعمد - أو الذي يقصد إهالة التراب فوق آثار الأقدام حتى تغيب السبل المستقيمة عن أعين الراصد المترقب . وهذا الوضع أحدث لا شك صدعًا

كبيراً في جسم الحركة النقدية بل وجدنا كثيراً من أصحاب الأقلام - غير المصرية - يتكئون على آراء المصريين ويزيدون عليها، ويواصلون تشويه الصورة أكثر وأكثر من أجل الدعوة إلى الاهتمام بالشعراء خارج مصر .

رابعًا : ليس كتاب «قضايا الشعر الحديث» لجهاد فاضل الوحيد الذي يتناول قضية الشعر الحديث، وفي تصوري أنه في تشخيصه لآلام القضية، قد حاد قليلاً عن الموضوعية حين تصيد بعض الجراح والقذائف على ألسنة الكبار، مما جعل القارىء يقع في حيرة حول آراء هؤلاء الكبار وقد يكون كثير منهم في موضع المتهم البرىء .

بعد أن نتفق على تلك الحقائق والملاحظات الأولية يحسن بنا كذلك أن نجسِّد بواقعية شديدة حجم هذه الآلام التي تعاني منها حركة الشعر الحديث، ويمكن أيضًا أن نجملها فيما يأتي :

أولاً : إن تقسيم الشعراء إلى أجيال متتابعة سلاح ذو حدين، فمن ناحية قد تختلط الأجيال وتتداخل، فيسقط شعراء، ويُحسب آخرون - خطأ - على جيل معين، ومن ناحية أخرى قد يساعد الناقد أو المؤرخ على النقد والتحليل، لكن الأمر يجب ألا يؤخذ على إطلاقه، وبحدود قاطعة، أو مقاييس نهائية، وربما كان لصعوبة فصل الأجيال دورها المؤثر في عدم رسم ملامح الصورة رسمًا صادقًا .

ثانيًا : إن الإعلام اليوم يلعب دوراً في تشويه الملامح الحقيقية لتطور الحركة، حينما يعمد إلى (تلميع) كثير من المواهب الناقصة، وتجاهل الأصوات التي تضيف إضافة حقيقية .

ثالثًا : إن مصطلح (شعراء السبعينيات) ربما كان أقرب وأصدق المصطلحات على هذا الجيل الذي توجه إليه الطعنات، ولكننا أيضًا ينبغي ألا نضع الجميع في طائرة واحدة، ونحكم عليهم جميعًا بالقتل أو الحياة .

والواقع أن هذا الجيل ليس واحداً في ثقافته ولا في إبداعه .

وإن شئنا تشخيصًا أدق، فعلينا أن نقسمه إلى أصوات، أو جماعات، أو مذاهب، تتراوح بين القلّة والكثرة، والتأثر والأصالة، والزعيق والفعل الجاد، والتراخي والتمرد .

لكن يبدو أن جماعة أو جماعتين من هذا الجيل، قد نجحت في الوصول إلى المقدمة بوسائل متجاوزة، بل نجحت في إقناع الذهن النقدي - في الخارج - بضرورة الاعتراف بها وحدها كحركة متمردة على ما قبلها وما يعاصرها من حركات أخرى واتجاهات، وأنها - وحدها أيضًا - تملك رؤية هذا الجيل وثورته على الموسيقى والشكل، ومعوله الذي تهدم به ما تشاء، ومالا يعترف بها، وكأنها وحدها الوارث الوحيد لحركة الشعر، على حين انصرفت الجماعات الأخرى إلى تأصيل تجربتها، والاستمرار في درب الشعر الأصيل والثورة في وجه تلك الجماعات (الرافضة) لكل شيء عدا ما تدعو إليه، لكنها جماعات - مع صدقها وإخلاصها - محدودة الانتشار، لأنها لا تملك الأساليب التي تملكها جماعة (الرفض المطلق بلا مبرر . . !!) .

لهذا فليس أمام النقاد سوى هؤلاء الذين يعلو صوتهم، وتقل موهبتهم .

رابعًا : إن كثيرين من أصلاء هذا الجيل قد تأبى نفوسهم الإلحاح على النشر أو الدخول في دوائر المصالح المشتركة - غير الأدبية - فيبدعون في صمت على حين يقفز الآخرون إلى وسائل الإعلام يملأون فراغاتها بالغثاء، وبالدعوات التي تبتعد عن مسيرة الشعر، وببدع كثيرة دخيلة على شخصية الفن العربي .

خامسًا : إن مثل هذه الحركة تتكيء على بعض الأصوات الرائدة التي قادت حركة الشعر الحديث في البداية، أو بعدها بقليل، فتأخذ من هذه الأصوات ما هجرته، وما حاولت به تحطيم الحركة من الداخل، بل تحاول أن تستحدث أو تحيي ما مات، مثل : (قصيدة النثر - والحرص على التعتيم والغموض - وأخطاء العروض - وضعف اللغة، واستعمال العامية تحت ستار التجديد والتطور)، وهم يفعلون ذلك إما لعجزهم عن الإضافة أو اكتشاف آفاق جديدة، أو أساليب أخرى للتعبير تضاف إلى شكل القصيدة المفردة .

سادسًا : إن أشياء كثيرة في حياتنا المعاصرة أصبحت - للأسف الشديد - مقطوعة الصلة بخيوط الماضي وأصالته، وحينما يدعو بعض شعراء السبعينيات إلى تجسيد وإبراز هذه الصورة، فمن الطبيعي أن كثيرين سوف يؤيدونهم في فوضى الحركات المضادة لكل

ما هو منظم وجيد في حياتنا .

وبعد، فإن الأمر الذي نطرحه عن النقد والنقاد ـ نابع أساسًا من سوء فهم وتقدير وجهالة، وأعتقد أن المسئولية في إيضاح الصورة الصحيحة لأصالة إبداع جيل السبعينيات، إنما يعتمد أساسًا على أن هذا الجيل ـ نفسه ـ عليه أن يطرد من ساحته تلك الأصوات التي تسيء إليه والتي تتحرك وتتلوى هنا وهناك، لتقنع الذهن العربي بأن شيئًا جديدًا . . يحدث .

على هذا الجيل أن يقتحم وسائل النشر عن جدارة وقوة وإقناع، ويبقي على ملامح الصورة المضيئة، وعلى استمرار التوتر والإبداع والجدية في الحركة والفعل وأن يبتعد عن المعارك الجانبية التي غالبًا ما تكون على حساب قدرته على الإبداع، فإما أن يبدع وإما أن يبدد طاقته ويرد على المعارك فيعلو صوته ويضيع في الهواء .

ولا شك أن هذا الجيل يمتلك القدرة على الإقناع والإبداع معًا، خاصة هؤلاء الذين يبدعون خارج القاهرة : في الإسكندرية، في دمياط، في المنصورة، في ديرب نجم، في كفر الشيخ، في بورسعيد، في السويس، في أسيوط، في سوهاج، في أسوان . . وفي مواقع الإبداع الأخرى الجيدة .

أحمد محمود مبارك(٢)

الثابت أنه حينما بدأ السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، وصلاح عبد الصبور، وحجازي، وغيرهم من شعراء فترتهم، يخرجون على شكل القصيدة العمودية متلمسين شكلاً مغايرًا لقصائدهم هوجموا، واتهموا بالمروق، ووصف الشعر على أيديهم حينئذ بأنه يمر بأزمة ويعاني من عبث بقواعده الراسخة، لم أعش هذه الفترة ـ منذ بدايتها ـ ولكن أحدًا لا يستطيع أن ينكر أن ذلك قد حدث . وحينما استقرت قصيدة، «الشعر الحر» على أيدي هؤلاء، زالت الغيوم، وجذبت قصيدة التفعيلة غالبية الشعراء من أترابهم، ومن الشعراء التالين لهم. ولم يعد هناك من ينكر بعد ذلك ريادة نازك، والسياب، والبياتي، وعبد الصبور، وحجازي . . لهذا الشكل الشعري الجديد، اللهم إلا فئة قليلة من النقاد

والشعراء والقراء، ممن يرفضون ـ وحتى الآن ـ أي شكل غير عمودي للقصيدة، وهؤلاء لم يكن لرأيهم تأثير قوي أمام اقتناع غالبية المثقفين والشعراء والنقاد بهذا الشكل الشعري الجديد .

والأزمة ـ ليست أزمة شعر ـ من وجهة نظري ـ ولكنها أزمة الرفض الأولي والمتسرع غالبًا لكل ما هو جديد .

لقد اتجهت أسماء لم تكن تكتب غير القصيدة التقليدية إلى الدخول في تلك التجربة الجديدة، اقتناعًا منهم بملاءمتها لبعض المتغيرات العصرية، التي كثيرًا ما تفرز أفكارًا ومشاعر من المناسب لها أن ترتدي ذلك الشكل غير العمودي . وقرأنا أشعارًا (غير عمودية) لنزار قباني، ومحمود درويش، وفاروق شوشة، ممن بدأوا بالقصيدة العمودية، وتمسكوا بها لفترة غير قصيرة .

وفي رأيي أن الذي أدى إلى رسوخ حركة «الشعر الحر» أو «التفعيلي» هو أن التطوير الذي أفرزته لم يأت من فراغ . إذ لم يكن بينه وبين تراثنا الأدبي وشعرنا العمودي الراسخ انفصال مضاد أو معاكس، فلم ينطو على بتر للقصيدة العربية من جذورها، ولم يخرج في موسيقاه عن موسيقى التفعيلة، بل لجأ الشعراء المجددون إلى التراث والمأثورات العربية واستفادوا منها، كما فعل صلاح عبد الصبور، والبياتي، وأمل دنقل على سبيل المثال .

ولأن الحياة مستمرة، والفلك يدور، والعجلة لا تتوقف بل هي تسرع في دورتها بطريقة أصبحت عصبية ومضطربة، ونتجت عنها أمراض نفسية لم تكن سائدة أو معروفة عن ذي قبل، أصبحنا نرى طائفة تتهم الشعر «التفعيلي» بالجمود والرجعية، وخرجت هذه الطائفة عليه، لكن خروج هؤلاء هذه المرة كان عقوقًا وموقفًا غير شرعي، فتحت شعار «الحداثة» نشروا مقولات غريبة تنم عن جهل وقصور أحيانًا، وعن سوء قصد أحيانًا أخرى . . لماذا الجهل والقصور؟ ولماذا سوء القصد ؟!

١ ـ الجهل والقصور : لأن هؤلاء اتجهوا بالشعر إلى التعمية، وتحطيم قواعد اللغة وموسيقى الشعر بتفعيلاته المعروفة، فيما يسمونه بـ «قصيدة النثر» مثلاً إنهم لم يفعلوا

ذلك إلا لجهلهم بموسيقى الشعر، ودلالات اللغة ـ وقواعدها، وعدم استيعابهم لها، والذين وقفوا بين بين منهم واكتفوا بالتعمية، وعدم وضوح الرؤية، جاءت أشعارهم على تفعيلات بحر المتدارك، وبحر المتقارب فقط [٣]، ولم يستطع حسهم الموسيقي الشاعر أن يغوص أكثر من ذلك، وأن يتعمق في أكثر من هذه الدائرة الضيقة، ولعل هذا هو الذي دفع البعض إلى أن يتهم شعراء السبعينيات تلك التهم دون تفرقة بين المجيد منهم من أصحاب المواهب الحقيقية (وهم الغالبية، ولكن أصواتهم ليست عالية بالقدر الكافي) وبين المفتعلين وعديمي الموهبة .

٢ ـ أما عن سوء القصد : فلا شك أن بيننا ـ في شتى أنحاء الوطن العربي ـ نفرًا من الأدباء والمثقفين ممن ينتمون إلى الوطن العربي بمقتضى هويتهم الشخصية فقط، لكنهم روحًا وفكرًا وحسًا يشتركون مع المستشرقين والحاقدين وأعداء العروبة والإسلام في أهدافهم، وآمالهم الدنيئة، تلك حقيقة معروفة للكثيرين، لكنها قليلاً ما تذكر، ولا أرى لإخفائها جدوى، هؤلاء ـ وهم قلة ولله الحمد ـ على علم باللغة، وقواعدها، وأصولها، ودلالاتها، وعلى علم بالشعر وعروضه، لكنهم يهدفون إلى هدم اللغة . وإسدال الستار على تراثنا العظيم وانفصالنا عن الجذور .

بدران المخلف[٤]

قد تبدو الصورة الثقافية ـ والشعر بشكل خاص ـ قاتمة بعض الشيء في هذه الحقبة التاريخية، على عكس ما كانت عليه منذ مئات السنين، فالشعر كان ديوان العرب، ولا يعني ذلك أن الشعراء العرب كانوا مثقفين أكثر من الشعراء الشباب في الوقت الحاضر، فالثقافة قديمًا كانت محدودة والبحث العلمي كان يحبو، أما في الوقت الحالي حيث جعل الإدهاش العلمي في المخترعات (الذي أثر بدوره على الثقافة بشكل عام) الشعراء الشباب بل الأجيال العربية ككل بحالة تذبذب ثقافي خطير بين الحاضر والماضي وبين الشرق والغرب، من أين تزيد علمًا من التراث أم من المترجمات، هذه إن لم تقرأها بلغتها الأصلية ؟

لذا نرى، في الساحة الأدبية، حالة التذبذب منعكسة في شعر الشباب، والشاعر المشتت الثقافة هو نتاج قارىء مشتت الثقافة أيضًا .

والقول بأن الشباب قد قطعوا العلاقة مع الماضي قول مجحف، قد يكون البعض منهم كذلك، ولكن الغالبية منهم على علاقة جيدة بالماضي، إن لم نقل وثيقة وإلا فكيف يكتب الشاعر قصيدته وهو منفصل عن تُراثه، فالموهبة وحدها لا تكفي لكتابة الشعر، فالثقافة لها باع في ذلك، وإن وجد بعض هؤلاء الذين لا يعرفون حتى أسماء الأعلام من الشعراء الأسبقين، فهم مراهقو الشعر، حيث إن الشعر من مظاهر المراهقة ككتابة رسائل للحبيبة الوهمية، وقد تطول فترة المراهقة .

إن بروز هذا الكم من الشعراء، وغياب الشعر يعود لغياب حركة النقد المواكبة لهذه التجارب الشعرية .

لقد أراد «جبرا إبراهيم جبرا» أن يعلو نداؤه أو صراخه لائمًا نفسه وجيله على أنهم مهدوا لذلك، نعم لقد مهدوا لذلك، لأن ما كتبوه من شعر لم يكن نتاج تطور تاريخي للحركة الشعرية العربية، بل كان تجديدًا نتيجة تأثرهم بالشعراء الغربيين، وتأثرهم بالثقافة الإنجليزية بالذات، فشعر السياب أكثر اقترابًا من شعر إليوت، وجبرا ذاته متأثر بثقافته الغربية الواسعة، وإلا فما معنى مدرسة مجلة «شعر» في أواخر الخمسينيات، أوليست وليدة الثقافة الغربية؟ والتي تصدت لهذه الظاهرة مجلة « الآداب »، وبشكل ساذج أسقطت المحاور السياسية على المعارك الأدبية، ثم ابتعدت الاثنتان عن محلية التأسيس للشعر الحديث، بل إن كثيرًا من الشعراء تغيرت آراؤهم وكتاباتهم شكلاً ومضمونًا، بانتقاله إلى الجانب الآخر، والشاعرة «نازك الملائكة» هي أول من تحول من جماعة مجلة «شعر» إلى جماعة مجلة «الآداب» في الوقت الذي كان يوسف الخال رئيس تحرير مجلة «شعر» ينادي فيه بكتابة اللغة أو اللهجة العامية. حيث لم تفتح «نازك» نار المعركة على اللغة العامية إلا بانتقالها إلى الجانب الآخر. إن الشعر، والأدب ككل، مظهر من مظاهر الحياة اليومية لأي شعب من الشعوب، ولا يمكن فصل الأدب عن الحياة، بل هو انعكاس للحياة من خلال تجربة الشاعر والروائي (. . . إلخ) الذاتية والشاملة .

إن الرد على الشاعر - أي شاعر - ليس بالكلام الذي لا يخدم قضية الشعر، بل إن مثل هذا الكلام، مخرب هدَّام ، وهذه الكلمات من مسلمات المعارك الأدبية التي لا تترك في الساحة الأدبية إلا جملة من الضغائن والأحقاد .

إن غياب النقد الصحيح هو الذي يتسبب في وجود المهاترات، والرد على أي تجربة شعرية هو بالدراسة، والتقيد بما يخدم قضية الشعر .

كما يبرز دور الجيل الأول من الشعراء المحدثين في إحباط الجيل الذي جاء من بعدهم، فمعظمهم - هؤلاء المحدثون - امتلكوا زمام وسائل النشر والمجلات الأدبية ورفضوا من دونهم في مستوى الشعر، أو من تجاوزهم، ليحتفظوا بتجاربهم. وكم من تجارب شعرية عظيمة ماتت في أدراج شعرائها لأنهم لم يجدوا وسيلة للوصول للمتلقي أو للنقاد. وكم من شعراء ماتوا ولم يعرف عنهم أحد شيئًا، ومن أحياء لا تزال مسدلة عليهم أستار النسيان، فمن يعرف الشاعر «سليم بركات» على سبيل المثال وليس الحصر. هذا الشاعر الذي تجاوز الكثير من الشعراء الأعلام المحدثين ! .

إن للجيل الأول الحق في الصراخ والعويل والبكاء على القصيدة، فهذا ما جنوه من ممارساتهم. ومنذ الخمسينيات وحتى يومنا الحاضر، النجوم هم النجوم يعدون على أصابع الأيدي، فهل استطاع هؤلاء تأسيس مدرسة الشعر الحديث في اللغة العربية، وضع خطًا أسود تحت كلمة «اللغة العربية» .

جميل محمود عبد الرحمن(٥)

أرقتني عبارة «جهاد فاضل» القائلة : (مات صلاح عبد الصبور وهو يشعر بالإثم لأنه قد يكون مهد لهذا النوع من الشعر) . . فمع تقديرنا الكامل لجهد المؤلف، فإن «صلاح عبد الصبور» مات كمدًا من جراء الواقع المتفسخ والانهيارات العربية، ثم وخزات رماح الأصدقاء في ليلة مشئومة، نحن في حل من أمر ذكرها، حتى لا نؤلب الجراح الغافية، وليس الشاعر الكبير «صلاح عبد الصبور» المتماسك ثقافيًا وفكريًا، الجسور في اقتحام التراث، واستيعاب حركات التجديد بالذي يندم على فعل اقترفه -

وأصَّل له ـ بآرائه المتعددة وبكتابه الأخير «على مشارف الخمسين»، الذي جاء على شكل تسع مقالات تحوي عددًا من القضايا الثقافية والاجتماعية من حصيلة تجربته الشخصية. وسواء كان بدر شاكر السياب، أو نازك الملائكة، أو صلاح عبد الصبور، أو أحمد عبدالمعطي حجازي، أو البياتي، قد امتلكوا ناصية الشجاعة، وتحملوا تبعة الريادة في المجاهرة بهذا التيار الجديد متكئين على ثقافتهم الرحبة المتنوعة، وعلى وعيهم، واستيعابهم الرائع والملهم لكل الإرهاصات، ولكل حركات التجديد والتمرد السابقة»، فإن تيار التجديد كان سينفجر بهم أو بغيرهم، لأنه يمثل سيولاً تتدفق في أوردة الأجيال ـ جيلاً بعد جيل ـ وقد أثبت الشاعر أحمد سويلم ـ وإن كان لم يلق الصدى المنشود، أن الشاعر المصري «صالح الشرنوبي»، قد سبق هؤلاء الرواد في القصيدة الجديدة.

إن مشكلة الشعر المعاصر ـ كما قال الشاعر الكبير فاروق شوشه ـ في حوار لصاحب هذه السطور نشر بجريدة الجزيرة «السعودية» ـ تكمن في صمت النقاد الذي أدى إلى كل هذا التخبط، فلبس الشعراء ثوب النقد، وبدأوا يتكلمون ويصدرون الأحكام. وفي صمت النقاد تكمن حقيقة المأساة، وخاصة في الأجيال الأخيرة التي منها جيل السبعينيات المتهم بقسوة، داخل كتاب «قضايا الشعر الحديث».

والحقيقة التي يجب أن نذكرها، أن هذا الجيل ـ المفترى عليه ـ جيل أسطوري، حمل تبعة وأخطاء أجيال سابقة، وحرم من رغد العيش وحتى من الينابيع التي ترفد وتغذي عيدانه الخضراء، ومع هذا فهو يدخر قوته ليشتري كتابًا باهظ السعر، ويدفع قوت أولاده ليصدر مجلة تعبر عنه من مجلات «الماستر»، أو ليشترك في إصدار مجموعة شعرية أو قصصية لشاعر أو لقاص موهوب، ووسط كل هذا الإحباط وتجاهل النقد ـ وهي أشياء كفيلة بأن تميت أرسخ المواهب ـ وسط كل هذا الجو الفاتك يبدع هذا الجيل الرائع ولا يقرأه أحد.

أما عن دور صاحبنا «أدونيس»، في تخريب جيل بأكمله، فإننا نقول ـ منصفين ـ إن أدونيس كان له دور بارز في التحول ـ مع مجموعة الرواد ـ لنقاذ القصيدة المعاصرة إلى جوهر التعبير عن اللحظة التاريخية التي كان يمر بها الوعي القومي للأمة العربية، وجاء دور أدونيس

ليحقق الخطوة التالية حتى لا تصاب الحركة بالجمود - محاولاً تأسيس رؤية جديدة تنبثق أساسًا من إرادة الذات المحاصرة على مستوى الواقع والتاريخ بتجاوز هذا الواقع، وهذا التاريخ كما يقول الشاعر الكبير «محمد أبو سنه» في كتابه «دراسات في الشعر العربي» .

ولكن للأسف الشديد - لم تقف محاولات أدونيس - عند حد - بل دعا إلى تفجير اللغة، وإلى بت الصلات والوشائج بالتراث - هذه الدعوة المدمرة - التي ضللت بعض الطالعين من أصحاب المواهب الناشئة، فاقتصرت ثقافتهم على بداية التجربة الجديدة، منذ بدر شاكر السياب، ونازك، وصلاح، والبياتي .

كما بدأت موجة الغموض تسود بصورة وصلت إلى حد التعمية والتضبيب والألغاز، وغالى رفاق أدونيس وبطانته في الدعوة لهذه الدروب المجهولة بدعوى إثراء التجربة، وإن الشعر أدب الخاصة، وليثقف المتلقي نفسه لو أراد الفهم وتعالت بعض التجارب على المتلقي الذي سرعان ما أدار لها ظهره - مشغولاً بحل الكلمات المتقاطعة، لأن فيها مفاتيح للحل لا أبواب شائهة لا أثر لثقب مضيء فيها .

أما قول «أحمد عبد المعطي حجازي» إن تسعين في المائة من الشعر العربي خلال العشر سنوات التي مضت كتب على بحر واحد هو «المتدارك» فلا يحتاج لذكاء أن نقول إن القلق والتوتر واللهاث - وهي سمات هذا العصر - تنسجم كثيرًا مع إيقاعات بحر المتدارك المتوترة، الراكضة، كالخيول المتسابقة، القلقة . وقد أملت توترات النفس الشاعرة هذا النغم على الشاعر، ومن ثم فإن ذلك لا يمثل قصوراً، المهم أن يكتبوا ويبدعوا شعراً حقيقيًا، يعطي لنفسه شرعية الدخول في قلب العصر، وفي أتون جدله الفاعل، على أن يكون سهمه باستمرار مصوبًا للمستقبل .

أما مقولة «جبرا إبراهيم جبرا» : «إن الشعر فقد قدسية كانت له . . . إلخ» فنجيب عليها بتساؤل فاجع : هل قرأ الأستاذ جبرا كل النماذج المطروحة؟ إن أفضل ما يبدعه هذا الجيل لا ينشر في الصحف والمجلات الرسمية، فكيف سمح لنفسه بإصدار هذا الحكم؟ عليه أن يبحث عمن يقبضون على جمر الشعر الحقيقي - وبعدها يحكم - ولا يحكم من خلال بعض قراءاته في الصحف والمجلات لاعتبارات المجاملة أحيانًا، والشللية أحيانًا

أخرى، وسيادة الموضات، وسيطرتهم على بعض منابر الإعلام في الدول العربية، ويستثنى من ذلك المجلات والصحف المعتدلة وهي معروفة للقارىء العربي ذي الحس الواعي الصادق .

وتبقى مقولة «محمود درويش» لتنسحب على الشعر (الغمامي)، أو شعر الغموض والإلغاز والتعمية، وكل التيارات المعتدلة، داخل الحركة لا تستريح له وترفضه . وليس معنى ذلك أننا ندعو إلى السطحية والمباشرة، بل إلى الغموض الفني الذي يثري التجربة الشعرية «كغلالة فيرلن» الشفيفة، ليصبح الغموض مشعًا، يحول «المتلقى» إلى شريك في التجربة، ويجعل رحلة كشفه لمعاني القصيدة خصيبة وممتعة (لأننا احترمنا عقله وقدراته، ولم نسلمه كل شيء) شارحًا نفسه حتى لا يتسرب الملل إلى نفسه .

حامد نغادي(٦)

أولاً : هذا الكتاب كان الأجدر به - وهو يضع له عنوانًا كبيرًا - أن يحقق هذا العنوان جهدًا ومواصلة، أن يجمع أشعار من يكتبون الآن من خلال المجلات الأدبية المتخصصة والمجموعات الشعرية التي يصدرها أصحابها على نفقتهم، ليدرك بعد المثابرة : هل العطاء مازال مستمرًا أم أنه توقف ؟

ثانيًا : الكتاب بصورته التي خرج بها علينا ليس أكثر من فرقعات لا طائل تحتها .

ثالثًا : نحن في حاجة ماسة إلى نقاد أدب لهم ذوقهم وحسُّهم النقدي، لقد قدم هؤلاء الرواد لنا أساتذة عظامًا، كمندور، والعالم، وعز الدين إسماعيل، والقط، وهدارة، وعشماوي، لقد كتبوا ووجدوا من أضاء لهم الطريق .

وعلى هذا، فأنا لا أعير اهتمامًا لكتاب يحمل عنوانًا لا يحققه، ولا أعير اهتمامًا لشعراء رواد تحولوا إلى نجوم، وتوقفوا عند هذه النجومية، ونسوا قضاياهم التي صنعتهم، ثم يتحدثون عن الشعر وعن القراءة، بل ويسمحون لأنفسهم بتقييم حركة الشعر الآن، وهم جزء منها، إذ كانوا، ومازالوا يكتبون، ولا أقول إنهم مسئولون عنها فلا وصاية في مملكة الإبداع .

وما نحن فيه، إنما هو سوء تنظيم لما حبانا الله به، فالإبداع موجود، والمال الذي ينفق على المؤسسات المهيمنة مازال ينفق، فلم تغلق المدارس، ولم يتوقف الإرسال التليفزيوني أو الإذاعي، ومازالت الصفحات الأدبية تصدر في الصحف، ولو أخذت كل هذه الأمور بجدية، فارتفع مستوى ما يقدم، لكان حظ القصيدة الآن أحسن من حظها على يد الرواد.

رابعًا : لم يحظ نزار قباني بالذيوع إلا من خلال قصيدة غنتها «نجاة الصغيرة» بعنوان «أيظن»فبدأت مجموعاته تصل إلى أيدي الفتيات والشبان الصغار، وليس هذا الحظ هو ما ننشده لما نكتب الآن .

خامسًا : السؤال الأخير : هل الساحة الأدبية خالية من الأساتذة النقاد؟ لعدم متابعة الحركة الأدبية ودخول ساحة النقد، من لا يملكون إلا المساحات الممنوحة لهم، نتوهم الساحة خالية من الأساتذة النقاد، وهم في الحقيقة موجودون والمطلوب منا أن نقيم الجسور بيننا وبينهم، لتستقيم الحياة الأدبية والشعرية .

حسين علي محمد

هذه الآراء التي نقلها (جهاد فاضل) في كتابه «قضايا الشعر الحديث» اعتدنا عليها من شعراء عصرنا ونقاده، ولا نعول عليها كثيرًا لأكثر من سبب :

الأول : إن معظم هذه الأقوال جاءت ارتجالاً، دون بحث أو تمحيص، ولم يجيء من خلال دراسة علمية جادة .

الثاني : إن معظم هذه الأقوال لشعراء وليست لنقاد، باستثناء «جبرا إبراهيم جبرا»، وهؤلاء الشعراء هم من الجيلين الأول والثاني من مبدعي قصيدة التفعيلة، ولم يستطيعوا أن يتفهموا الثورة الحقيقية التي قام بها جيل السبعينيات على القصيدة من خلال النص الشعري الذي يبدعونه .

الثالث : هؤلاء الشعراء الذين أصبحوا نقادًا في كتاب «جهاد فاضل» ليسوا بدعة في وقوفهم أمام حركة التجديد، فالعقاد العظيم الذي ثار على القصيدة الكلاسيكية في

شبابه، وقف أمام حركة الشعر التفعيلي في أواخر حياته، وحول قصائد الشعر القدمة للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب إلى «لجنة النثر للاختصاص» .

ويبقى بعد ذلك أن نقول : إن شعرنا ابن حقيقي لعصرنا المحتدم، وإن الكتيبة المناضلة من شعراء السبعينيات : محمد سعد بيومي، مفرح كريم، د. صابر عبد الدايم، عبد الله السيد شرف، أحمد فضل شبلول، فوزي خضر، نشأت المصري، محمد يوسف، محمد سليمان . . وغيرهم هم شعراء عصرنا .

وعلى النقاد الجادين في الحركة الأدبية مثل د. علي عشري زايد، د. جابر عصفور، د. محمد حماسة عبد اللطيف، د. أحمد درويش . . وغيرهم الرد على مثل هذه الدعاوى، وقد أصدر د. علي عشري زايد كتابين هما : «استدعاء الشخصية التراثية»، و «عن بناء القصيدة الحديثة»، وأعلم أن له كتبًا أخرى في الطريق، كما أن للدكتور جابر عصفور كتابًا عن الحداثة الشعرية تحت الطبع سينصف فيه شعراء هذا الجيل .

وأود أن أقول : إن على شعراء السبعينيات ومن جاء بعدهم أن يبدعوا ويضيفوا، وليس عليهم أن يردوا على النقاد والشعراء السابقين، فهذه مهمة النقد الجاد الذي يعرف دوره في الحياة .

رؤى سالم(٧)

بشأن اتهامات الرواد لشعراء السبعينيات، أستطيع أن أقول إن شعراء السبعينيات يقفون على رمال متحركة، ومن هنا غابت الرؤية، والإحباط لا يولد إبداعًا فنيًا .

زكريا عبد الجواد(٨)

ليس الأمر بسيطًا هكذا، إن ترك العنان لشهوة إطلاق الأحكام فعل سيء، لكن الأسوأ هو أن الذين يقومون بذلك هم أنفسهم هؤلاء الذين أتوا بالحصان طائعًا، وقالوا اركبوا، فلما هممنا بالاعتلاء صاحوا : إنكم لن تستطيعوا، وأن أزمنة الفوارس قد مضت ولن تتكرر .

الغريب . . أن الشعراء الجدد حين توقعوا الرعاية أتت الاتهامات والهجوم المباغت من كل ناحية ، وحين توقعوا يداً تحنو كانت القسوة ، فأي شعر يُكتب ، وأي تجاوز إذا كان المبدع الأول هو المثبط لعزيمة المبدع الطالع ؟

. . أي شعر يكتب ؟!

وليس هذا دفاعًا عن كل ما يكتب في الساحة ، ويتمسح في كلمة «الشعر» الحديث ، ليس هذا دفاعًا رغم أن الهجوم الفظ الذي يُشن يستوجب دفاعًا ، إنها فقط محاولة لتلمس تلك العلل التي تعاني منها ساحة الشعر ، علة النقد والظروف المحيطة وعلة الشعر ذاته .

الشعر . . ذلك العشق البهيج الخارج منذ سنوات قليلة ـ وقليلة جدًا ـ من رحم نمط آخر فقد إبهاره .

ولنعترف في البدء بأن بعض قصائد هذا الزمن تتشابه ، وأن الغموض والتعقيد فيها قد تجاوز حد الاحتمال ، وأن الدخلاء أكثر من التعداد . . لكن هل يعني هذا أن تصبح الثمرات التي طرحها نخيل السبعينات كلها أشواكًا؟ . هل يعقل ألا تطلع من بينها من تستحق التفات هواة إطلاق الاتهامات ؟

. . . ولكن الظرف المشجع لم يكن موجودًا أبدًا . إن عصر الطموحات كان قد مضى إذا اتفقنا على أن أزمنة ازدهار الشعر والآداب والفنون بعامة هي عصور الطموحات والأماني القومية ، ولم تبق إلا سنوات حصاد الخيبة والمرارة والإجهاضات المتتابعة . ليس هذا فقط ، بل إن النشر كان ضنينًا تمامًا على أي شاعر شاب جاد بقدر ما ساعد على الترويج له مجموعة من الذين يمتلكون أكفًا عريضة للتصفيق ، قادرة على التبجح بما أسموه شعرًا ، ولم يبق أمام الشعراء الذين يحترمون أدبهم إلا مجلات شديدة التواضع ، كثيرة الجهد ، وقليلة النسخ . إنها مجلات الماستر ، هذا الحل الذي ابتدعته العقليات الشابة لكنه لم يساعد إلا قليلاً في إيصال الصوت الأدبي الشعري إلى قارىء الشعر .

. . وهم يتهمون الشعر السبعيني[٩] بأنه ـ على كثرته ـ لم يستطع أن يجعل البشر يهتزون له ، والذين يطلقون هذا الاتهام هم أول من يعرف بكل ما أحاط بهذا الشعر وما

نبت حوله، ويعلمون أن هذا الزمن الذي عاناه الشعر قد أحدث تغييراً هائلاً في الذائقة الفنية لدى الناس، وأن اللهاث الاستهلاكي الفج قد أضحى سيداً فوق كل القيم الثقافية والأخلاقية جميعًا، ولم يعان الشعر وحده ذلك؛ فكل الفنون الجادة تقريبًا قد نالها النصيب نفسه بل أصابها من التشويه ما يفوق الوصف بعد أن تم عنوة إحلال بديل متهالك وشديد السطحية. إن الفنون كلها أصابها السوس، ونستطيع القول إن الشعر الجاد قد حافظ ـ برغم الهجمة المضادة ـ على مواقفه الوطنية الجيدة، حتى وإن شابه في الحرب الضروس التي شنت ضده بعض الهنات في التكنيك ذاته.

.. أما الذين يتهمون الشعر في هذا الزمن بأنه فقد مصداقيته، فهم أيضًا أول من يعرفون أن من أسباب الأزمة الواضحة في الشعر، وفي كل صنوف الإبداع عمومًا، أن أشياء كثيرة كانت تبدو بديهية طيلة الزمن قد فقدت مصداقيتها تمامًا الآن، وأن قيمًا ثبتت زمنًا طويلاً تتعرض الآن للمحو، فعن أي إبداع نتحدث؟

إن الخطأ الجوهري ـ في نظرنا ـ هو أن البعض من الشعراء الجدد لم يستطع التفريق جيداً بين ضرورة أن يتم التواصل مع القراء وما يستلزمه ذلك من قراءة واعية للواقع المعاش، وبين شروط التجاوز وإمكانيات القفز، مما يجعلنا نتفق مع هؤلاء المنتقدين في أن عصرنا توجد به العديد من القصائد غير الجيدة والمبهمة حتى على من لديهم إلمام بعملية الكتابة الشعرية، وبرغم أن عدد الشعراء به يزداد، لكن هذه ليست مشكلتنا نحن فقط، إنها المشكلة نفسها التي عاناها من قبل كل مثقفي العصور السابقة. إن هناك الآلاف من الشعراء يكتبون في كل عصر، لكن الذي تحتفظ به ذاكرة التاريخ هم الأكثر إبداعًا، إنها ليست مشكلة إطلاقًا بل إنها من أكثر الظواهر صحة، إذا أردنا لأدبنا أن يتفوق. أليس ظهور شاعر جيد واحد من بين الآلاف الذين يكتبون الشعر في كل حقبة إنجازاً طيبًا يكفينا؟ و.. أليس ظهور قصيدة واحدة تتفوق وترسخ حتي ولو كل ربع قرن عملاً يضيف إلى قصائد العربية الكبيرة الراسخة. إن الشكوى من الجديد ليست شكوى عصرنا فقط، فلدينا تراث هائل من العداء (لكل من يكتب أو يصنع بطريقة لا تتطابق مع النهج

القديم) قام به كل هواة النماذج، لكن الذين يهاجمون هذه المرة هم من هللوا لتلك التجربة في بداياتها، هاجموا بالطريقة القديمة المعروفة نفسها، وقالوا : في جيلنا كان الشعر موجودًا وأما بعدنا . . فالطوفان .

عبد المنعم عواد يوسف

أدلي بشهادتي تلك كواحد ممن حملوا عبء المغامرة بخوض درب جديد لشعرنا الحديث، فقصيدتي «الكادحون» نشرت هي وقصيدة «من أب مصري، للشرقاوي» وقصيدة «أبي» لعبد الصبور في عام واحد . . هو عام ١٩٥٢م .

وكنا بذلك ـ أول ثلاثة شعراء مصريين ـ نرسي أسس القصيدة العربية الحديثة في مصر مع عدم إغفال الدور الرائد الذي قام به : باكثير، ولويس عوض، ومحمود حسن إسماعيل، وغيرهم . . في نبش التربة لغرس هذا النبات الجديد، والذي لم يأخذ سماته المحددة إلا في هذا العام الذي ذكرت، وعلى هذا الأساس يظل الدور الريادي لشعراء عرب كنازك والسياب وغيرهما .

ولا أحسب أن قصيدتي ـ وكما يموت الناس مات، من الممكن أن تغفل حين يقوم، حصاد الشعر العربي الحديث خلال السنوات الثلاثين الماضية، تقويمًا صحيحًا وعادلاً، هذه القصيدة التي ظهر أثرها الواضح في شعر مبدع أصيل كأمل دنقل (انظر قصيدته : مقتل القمر) .

إنني وأنا أري ما آل إليه حال شعرنا العربي الحديث أكاد أسمع صرخة الشاعر العربي الكبير محمد مهران السيد، تتردد أصداؤها في أذني منذ بعث نهاية عام ١٩٥٢ «إنكم بهذا تحاولون هدم شعرنا العربي الأصيل» (١٠) .

ومع ذلك فوضع الشعر العربي الحديث ليس على هذه الصورة القاتمة التي رسمتها إفادات الشعراء التي وردت في «أما قبل» وألخص رأيي في هذا الموضوع في التالي :

١ ـ القول بأن الشعراء لا يقرءون، وإنهم لم يعودوا يهتمون بالثقافة قول مبالغ فيه كثيرًا، ومعرفتي بالكثيرين من الشعراء الشباب تؤكد ذلك .

٢ ـ أنا مع القائل بانعدام التواصل بين الكثير من شعراء الشباب وتراثنا الشعري القديم وقد سمعت من بعضهم أسماء الشعراء العرب القدامى تنطق بطريقة مضحكة .

٣ ـ الشعراء العرب كثيرون في كل زمان ومكان، غير أن الأسماء التي تقوى على تحدي الزمن تبقى قليلة، دائمًا، وهذا أمر طبيعي، ومن يقرأ كتب التراث العربي القديم يتبين ذلك، وربما وضحت ظاهرة كثرة الشعراء في عصرنا هذا بسبب اتساع قنوات النشر من صحف وإذاعة ومنتديات أدبية [11] .

٤ ـ مرحلة الخمسينيات والستينيات أظهرت مالا يقل عن ثلاثين شاعرًا متميزًا . والسؤال الآن : هل تستطيع أن تذكر لي عشرة أسماء متميزة من جيل السبعينيات وما تلاه ؟

٥ ـ لقد كان لكل شاعر من الجيل السابق صوته المتميز، وعطاؤه الفريد، وظهرت قصائد لا تزال معالم واضحة في مسيرة شعرنا الحديث، فأين هذا في جيل السبعينيات؟ أنا مع من يقول : «إن ما ينشر الآن : يكاد يكون قصيدة كبيرة اشترك فيها عدد من الشعراء» .

٦ ـ بدأ الشعر الحديث وقد سيطر عليه بحر الرجز، أما الآن فقد سيطر عليه «المتدارك» كما يقول «حجازي» وهو بحر مخادع لا يستطيع تمييز الخلل فيه إلا أذن واعية[12]، وأين هي تلك الأذن التي تستطيع التمييز بين هذه الرطانات ؟

٧ ـ بين شعراء السبعينيات شعراء أحترمهم وأقدر عطاءهم المتفرد[13] ولا أذكر الأسماء منعًا للإحراج، وحقيقة الأمر أن شعراء السبعينيات صنفان : صنف مبدع، وصنف يسعى في بطانه الصف الأول وتقليده، وبين الأصيل منهم والمقلد تتداخل معالم الصورة، فتبدو على هذا القدر من القتامة التي هي عليه الآن .

٨ ـ أنا لست ضد قصيدة النثر الأصيلة، والأصل في التجديد أنك إذا أسقطت فنية فلابد أن تضع لها البديل، والأصلاء من شعراء قصيدة النثر حينما أسقطوا الموسيقى أحلوا محلها نسيجًا موسيقيًا داخليًا لا يقدر على نسجه إلا القلة [14] .

مرة أخرى أنا مع قصيدة النثر عندما يكتبها أمثال : الماغوط، وأنسي الحاج، وسليم بركات، وحسين عفيف وغيرهم .

٩ - أنا لست ضد الغموض، ولكنني ضد التعمية والتعتيم، فإذا كان الغموض ناشئًا عن عمق التجربة، وتداخل خطوطها فأنا معه، ولكن إذا كان الغموض ناشئًا عن تداعيات اللاوعي القريب من الهذيان فأنا أرفضه، وبالتالي فأنا ضد التسطيح وتبسيط الأداء الشعري بدعوى التواصل بين الشاعر والمتلقي .

١٠- صراع الأجيال في الفن ظاهرة صحية، بشرط أن يقوم ذلك على أساس تبادل وجهات النظر في جو يسوده الود والتقدير من جانب الناشئة والشداة الجدد وسعة الصدر والتعاطف من جهة قدامى المبدعين .

أما ما نراه الآن من تبادل الاتهامات والتطاول باللسان، فلا يخدم قضيتنا الواحدة، وهي الحفاظ على شعرنا العربي الحديث، والوقوف ضد السلفيين وأعداء التجديد والتطور .

١١- أنا مع كل تجربة شكلية حديثة في مجال الشعر تصنع إيقاعها الخاص، وتبني رؤيتها الخاصة حتى ولو سادها الغموض مادام الشاعر يعي ما يفعل، ويدرك حقيقة قدراته الإبداعية، ولا يكون مجرد مقلد .

عبد الستار سليم (١٥)

لست أدري لصالح من تثار هذه المشكلات وبهذا الشكل الممسوخ؟ دون التعرض لجوهر القضية الحقيقية . ولست أدري - أيضًا - عمن يتكلم هؤلاء ! وأين هم شعراء السبعينيات الذين يُقصدون ؟ وأنا واثق تمام الثقة أن (هؤلاء) لا يعرفون حتى الأسماء، وكيف يعرفون الأسماء وهم لم يلتقوا بأولئك الشعراء الحقيقيين، لسبب بسيط، هو أنهم لم يحاولوا يومًا صنع جسر - ولو من حبال - ليصل بينهم وبين هؤلاء الشعراء الذين يعيشون بين أحضان النجوع والكفور، اللهم إلا إذا كانوا يقصدون بشعراء السبعينيات أولئك الموجودون في القاهرة تحت دائرة الضوء وإلا - بالله - قل لي . . من منهم التقى بـ (أو حتى قرأ . . أو سمع عن) الشاعر أحمد فضل شبلول، أو عزت الطيري، أو عبد الستار سليم، أو حسين علي محمد أو . . . . أو . . . . ؟

فمن هم شعراء السبعينيات ؟

وأصدقكم القول، إننا ونحن في نجع حمادي، لم نتعرف على الساحة الشعرية المصرية إلا من خلال مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، الذي أقيم في المنيا (هل تصدق ؟!)

فإذا كنا نحن الشعراء إلى الآن لم نلتق، ولم نقرأ لبعضنا البعض بالقدر الكافي، الذي يضع النقاط فوق الحروف، فكيف ـ بالله عليك ـ يعرفوننا همْ ؟

تلك هي القضية الأساسية التي أقصدها، قضية طرح شعر هؤلاء في الساحة، وعدم الاقتصار على بعض الأسماء التي أفلست، وأساءت إلى الشعر الحديث أكثر مما أحسنت، وعملية طرح كل الأسماء قضية تخص الشعراء الرواد بالدرجة الأولى، والنقاد بالدرجة الثانية، ووسائل النشر بالدرجة الثالثة، وانعقاد مؤتمرات بصفة دورية بالدرجة الرابعة والأخيرة .

تلك هي قضيتنا، وقضية شعراء السبعينيات، إذا كانوا يقصدون الشعراء الحقيقيين . أما إذا كانت هرطقة وسفسطائية فهذه هي الجعجعة التي لا تعطي طحنًا .

والذي أثار ثائرتي أكثر . . هو ذلك الذي يدعى أن الشعراء الشباب أحرقوا السفن التي تربطهم بماضيهم، فلا يكادون يعرفون شيئًا عن الشعر الجاهلي، أو الشعر العباسي، أو الأموي، أو الأندلسي أو . . . إلخ .

فكيف ـ بالله ـ يصبح الشباب شعراء وهم شباب ؟ هل بالخبرة مثلاً، أو أنَّى تتأتى لهم الخبرة وهم شباب؟ أو كيف نطلق على هؤلاء شعراء إن لم يكونوا كذلك ونبني على ذلك قضية لا أرجل لها . . ؟ هل هذا منطق؟ أنا أرى أن الذي بُني على باطل هو باطل . . أما إذا كان الاتهام موجهًا إلى الجميع فنحن معهم في ذلك، ولدينا الحل . . ألا وهو :

لتكن هناك اختبارات ـ ياسيدي ـ كالتي تجرى في مسابقات الوظائف (وهذا إذا كنا جادين فيما ندعي من البكاء على قضية الشعر، أقصد بكاء السادة النقاد والرواد، الذين لا يناقشون أعمالاً شعرية إلا لمن تثبت صلاحيتهم (من وجهة نظرهم) في الإلمام بكل ما يطلبون . .) فلنجرب هذا، مع العلم بأن الإلمام بكل هذه الأمور لا تصنع شاعرًا حقيقيًا

لكن هذا هو التحدي لمثل هؤلاء .

أما الرأي الذي يقول إن «أدونيس» لعب دوراً مخربًا في جيل كامل من الشعراء، فإن القائل يجهل معنى كلمة «جيل» فليس هناك كائن يستطيع ذلك، حتى يستطيعه أدونيس، وأنا أقرر أنني إلى الآن لم أقرأ حرفًا واحداً لهذا الشاعر، وأعلم أن هذا تقصير مني، ولكنه تقصير أنا فيه معذور، فمن أين لي أن أحصل على أعماله ونحن الشعراء شبه مبعثرين في أرجاء الوطن العربي، لا رابط يربطنا، سوى رابطة الحيرة، والمعاناة في شق الشعر الشائك .

إنني أشك أن تكون هذه الحملة الكاذبة مخططًا لها، ومدبرة تدبيراً محكمًا، كي تشغل الشعراء الشباب عن قضيتهم الحقيقية، ألا وهي قضية الحياة والوطن (والله أعلم) ويجب ألا ننجرف وراءهم، فنهدر بذلك طاقتنا .

عمر أبو سالم (١٦)

١ ـ الشعر نشاط إنساني رافق مسيرة الحضارة منذ آلاف السنين، والشاعر الذي يعتبر هذا اللون الفني همًّا من همومه الحياتية يحرص على ترسيخ انتمائه للشعر عبر تعامله مع الكلمة والصورة الشعريتين ضمن معادل فني يضع للحياة شكلها وصيغتها المتقدمة، وما يقال من أن الشعراء الشباب لم يعودوا مهتمين بالثقافة لا يصدق إلا على أولئك الذين يعتبرون الشعر نوعًا من الترف أو التسلية .

٢ ـ القارىء الجاد قد يعتبر غائبًا عن الساحة الأدبية، والكثير من الشباب يقرأون. ولكن المشكلة تقع على عاتق مؤسسات الثقافة فهي المسؤولة أولاً وأخيراً عن إيجاد هذا القارىء الشاعر .

٣ ـ الصورة قاتمة ليس بالنسبة للشعر، ولكن بالنسبة لأنواع الإبداع الأدبي والفني كافة، وهذا تعميم خاضع للجدل، والكثير من الشعراء يقرأون شعرنا الجاهلي والأموي والعباسي، لكنهم لم يتجذروا في ماضيهم أو ذاكرتهم الشعرية التي هي الأساس في كتابة شعر متطور، يعي الموقع والمكان التاريخيين اللذين نعيشهما .

٤ ـ كان الشعر موجوداً منذ آلاف السنين، وعرف شعرنا العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، وما تلا ذلك، أسماء العديد من الشعراء، ولغياب التأريخ والتدوين في عصور ماضية أضعنا شعر الكثيرين، والكثير من الشعر الحالي لم نتعرف إليه بعد. هناك استسهال للشعر، وعدد كبير من الشعراء .

٥ ـ التجديد لا يرتبط بمرحلة معينة، وإنما هو مرادف لحركة شعرية قائمة ومتطورة .

٦ ـ قول «جبرا إبراهيم جبرا» فيه الكثير من الصحة والبقاء للقصيدة الجيدة التي تضطلع بهموم وحياة الإنسان بغض النظر عن شكلها ومسارها .

٧ـ قد يكتب عدد من الشعراء قصيدة واحدة يلتقون في نهايتها من حيث أداة التعبير والوسيلة، والسبب توحد المنابع الشعرية لديهم، وانطلاقهم من معطى ثقافي معين أو وضع اجتماعي سالب يؤثر على إنتاجهم ككل .

٨ـ المهم أن تعبر القصيدة عن وضع إنساني وموقف حياتي من الكون والأشياء، وموسيقى الشعر يحكمها توجه الشاعر وثقافته، و«المتدارك» كبحر شعري فيه الكثير من المرونة، وذلك لا يعني عدم وجود الشاعرية .

٩ـ صلاح عبد الصبور شاعر من رواد التجديد، وقد أضاف للقصيدة بعداً إنسانياً لا مجال لإنكاره، وجهوده في كتابة القصيدة المهموسة كبيرة ولا مجال لإنكارها .

١٠ـ محمود درويش شاعر كبير وتبرمه بالشعر الحديث عائد إلى أزمة نفسية يعيشها مرحليًا، وعندما يعلن ضيقه بالشعر فهذه مشكلته وحده، ولا علاقة للشعر بما يكال له الآن من اتهامات، والشعراء هم السبب .

إن أدونيس شاعر قال كلمته ومضى، ومن تابعوه لم يمروا بمراحل تطوره الشعري منذ ديوانه الأول «قالت الأرض» وحتى «إسماعيل»، ولم يدركوا أسرار لغته الشعرية التي حاول أن يخرج بها من عباءة ذاكرتنا الشعرية حتى الآن، لأن القصيدة لدى أدونيس تشتمل على عدة مفاتيح وأبعاد مكانية وزمانية ومهارة شعرية فائقة تعوز الكثير من الشعراء.

فتحي سعيد

هذا هو الشعر، بيت صادق يبتكره الشاعر لا يرتكبه، يكاد يطيح بصدره لو لم يخرج إلى النور كأنه الوليد يشق ظلمات الرحم إلى نور الوجود. وهذا هو الشاعر. قلب يستنشق الحياة ليرددها كلمة من وهج الأنفاس ودم القلب.

هناك شعر إذن أو . . لا شعر . .

وهناك شعراء إذن أو لا شعراء.

وليس هناك ما يسمى بجيل زيد أو جيل عمرو، بل هناك جيل شعراء، وشعراء جيل بدأوا من منطلق واحد . . وانسربوا في دروب شتى وأسهموا معًا، دون اتفاق مسبوق في حركة التجديد بغض النظر عن شرعية أي فهم من اللفظ و الضوء. ثم هناك أجيال متفرعة تختلف ذيوعًا وشيوعًا دون أن يختلف فيها الجدل حول المسافات الفنية والزمنية التي توقف كلا منهم عند حد.

وقضية الشعر ليست هي الصراع حول تثبيت معاوية وعزل علي أو جيل على آخر . . كما أنها ليست تصنيفًا لقوائم وإطلاقًا للعناوين بقدر ما هي قضية تقييم وتقويم حقيقي وجاد، ومسح هادف صادق لحصاد أكثر من ثلاثين عامًا منذ أن بزغ نجم التجديد في سماء الشعر وعلا وارتقى. وآن للأقلام الشريفة أن تتناوله بالرأي العميق لا بترديد الأقوال نفسها والنماذج نفسها والرطانات نفسها توفيرًا لعناء البحث واقتصادًا للمكابدة والتأمل والاستقصاء.

والصراع بين الشكلين القديم والجديد صراع تقليدي بل هو صراع مفتعل مختلف وجد فيه النقاد فرصة ليرفعوا سياطهم فوق ظهور الشعراء أو ليلغطوا بمختلف الرطانات التي أصبحت علامات مسجلة تنطبق على أي شاعر يتكاثرون عليه أو له في حلقات الإذاعة وأنهار الصحف، ووجد فيه حفنة من الشعراء ستارًا يتخفون وراءها تحت لقب الشاعر، دون جدارة ودون أن يحرثوا أرض الشعر ويضربوا في بطونها.

إن اختيار الشكل الجديد لتجربة ما . . لا يجيء عمدًا أو ترصّدًا أو تقليدًا وإلا فقد

جدته، وإنما يجيء لضرورة ملحّة وواعية ويعطي تجربة مقنعة وصادقة بحيث يكون ثوب الجديد ملائمًا لصاحبه مؤكدًا لشرعيته . . يشف عن شاعر حقيقي مجبول على الخير والحب . . مغمور بالصفاء والألق . . مدفوع إلى الأحسن والأمثل، لا يكره ولا يكيد ولا يتعالى ولا يخوض في الشر ويشوي بلسانه كل شيء ويتربص بكل شيء . . ناسيًا أن الشاعر طفل الله لا طفل الشيطان .

القضية إذن قضية شاعر رفيع أو شاعر وضيع .
فن رفيع أو فن وضيع دون اعتبار لشيء آخر .

والحق أن الشعر العمودي . . جسر ضروري يوصل للضفة الأخرى، وفي هذه الفترة بالذات فترة اختلاط الحابل بالنابل في حقل الشعر الجديد نحس بضرورة هذا الجسر لتأمين لقب الشاعر . . وحماية محراب الشعر، وفوق ذلك الجسر دبت أقدام الشعر ومازالت الأقدام تدب بين الحين والآخر كالعاشق يؤوب لدروب ماضية حين تنأى فيتلفت القلب وما أصدق قول أبي بكر الأوسمي :

وإن كان عندي للجديد لذاذة فلست بناس حرمة للقديم

وإذا كانت هناك نماذج من الشعر الجديد أساءت له لهبوطها ورواجها بين الجماهير لسبب أو لآخر فلا يفت ذلك في عضد القضية بقدر ما يكشف عن فساد الحركة النقدية والأدبية وخطورة التكتلات والشعارات، وتهافت الشعراء على الذيوع والانتشار .

وهذا ما اكتشفه ت. س. إليوت حين قال : «*أنا خير من يعرف أن كثيرًا من النثر الرديء قد كتب تحت اسم الشعر الحر . . والشاعر الرديء هو وحده الذي يرحب بالشعر الحر كوسيلة للخلاص من الشكل*»(١٧) .

والشاعر الحق هو الذي يغضب للحياة وإنسانها ويلوذ بالشعر ويمهر الكلمة بأغلى الكنوز، دون أن يدور في فلك غيره، ودون أن يكف عن المغامرة والاحتراق، أو يتخلى عن صموده، مهما انحسرت عنه الأضواء، أو غضت بصرها الصحف ودون مبالاة بقائمة الألقاب التي يدرجه فيها النقاد، ولا بكمية الضوء أو النشر وتعجل الشهرة، فقط عليه أن

يغني بصدق وحرارة وأن يكون صوت شعره لا صوت غيره، دون اكتراث للشكل الذي يغني به، وأن يعانق الحياة والإنسان برحابة وعمق، وألا تغفل عيناه عن التجوال في أحشاء عصره والتطلع لآفاق غده من خلال قلب حوى الكون والكائنات يخفق بالأنبل والأجمل، ويركض نحو الأفضل والأكمل، وسامح الله أبا العلاء حين قال :

لعن الله صنعة الشعر فيها *من صنوف الجهال كم ذا لقينا*

فوزي خضر (١٨)

هذا الهجوم المثار ضد شعراء السبعينيات ليس بمستغرب إذا انتبهنا لحقائق مهمة تخص هؤلاء الذين يهاجمون الشعراء الشباب، إنهم قسمان :

القسم الأول : بعض النقاد غير المتابعين للإبداع الشعري في هذه الآونة، واكتفوا بقراءة ما صادفهم من دواوين قد تكون هزيلة . . فأطلقوا من خلالها حكمهم بتعسف على جيل بأكمله . . ولم يكن الهدف من إثارة هذه الضجة إلا إثبات أسمائهم كنقاد، بعد أن تقلص عدد المهتمين بالنقد .

والقسم الثاني : هم الشعراء القدامى الذين أصابهم الإفلاس فتحول اهتمامهم عن العملية الإبداعية إلى محاولة هدم الأصوات الجديدة التي تنبئهم بأن عصرهم قد ولى (بتشديد اللام) .

ولم أكن لأحاول الرد على النقاد ولا على الشعراء الرواد لسببين :

أولهما حتى لا أحقق للذين يدعون النقد هدفهم من إثبات أسمائهم كنقاد .

وثانيهما أن آراء الرواد لن تغير من الواقع شيئًا ما دام الفصل في النهاية للقدرة الإبداعية المتوافرة في أشعار الشباب .

ولا شك أن هناك بعض السلبيات في الحركة الشعرية في السبعينيات هي التي أدت إلى تطاول هؤلاء وهؤلاء على شعر هذه الفترة . ويمكن تلخيص هذه السلبيات في ثلاث نقاط :

١ ـ كثرة المتشاعرين وهذه ظاهرة موجودة في كل عصر .

٢ ـ عدم مواكبة النقد الجاد للحركة الإبداعية في الشعر .

٣ ـ إصابة بعض الشعراء الشباب بحمى التجديد، مما أدى إلى استحداث أساليب كتابية ـ شكلاً ومضمونًا ـ تبتعد كثيرًا عن جوهر الشعر .

لكن هناك نماذج من الشعراء الغُرب ظهرت في هذه الفترة تعتبر هي الدليل العملي ـ بإبداعها الشعري ـ الذي يدحض افتراءات الذين يهاجمونهم . . وقد رأيت في الاستبيان الذي أرسله لي الصديق الشاعر أحمد فضل شبلول أن الأمر تحول إلى قضية مهمة تستدعي الدفاع عن جيل بأكمله متهم بإفساد الشعر . . وسأحاول الرد على ما أثاره هذا الاستبيان نقطة نقطة :

١ ـ في كل عصر هناك الشعراء وهناك المتشاعرون، والشعراء في جيل السبعينيات هم أولئك القادرون على الإبداع وهم الذين تزودوا بقدر من الثقافة العلمية والإنسانية يستطيعون من خلالها توصيل تجاربهم المختلفة إلى المتلقي دون تعمية، ولا يجب إهمال هؤلاء الشعراء، ولا يجب أن ينسحب عليهم عين الحكم المنسحب على المتشاعرين، وعلى من يتعرضون بالنقد لجيل بأكمله أن يكتشفوا من خلال هذا الجيل الشعراء الحقيقيين، وليس مطلوبًا من هؤلاء ـ أي النقاد ـ أكثر من أن يقرأوا إنتاج من يطلقون عليهم أحكامهم حتى لا تكون هذه الأحكام جائرة ومتعسفة .

٢ ـ هل يندر بين الشعراء الشباب ـ الآن ـ العثور على قارىء حقًا ؟ وهل أجد هنا أكثر من سؤال أسأله للأستاذ جهاد فاضل فأقول له : هل تعرفت حتى على أسماء الشعراء الشباب المجتهدين ـ في الوطن العربي ـ ولا أقول قرأت لهم، حتى تكتشف إن كانوا يقرأون أو لا يقرأون ؟

٣ ـ إبداع الشعراء الشباب هو الفيصل في الحكم على صورة مستقبل الشعر العربي . . وبدون خطابية، ولا نطالب النقاد بأكثر من أن يقرأوا ما نكتبه .

٤ ـ هل الأحكام المطلقة في النقد مقبولة علميًا؟ إنه يحكم ـ باستهتار ـ على مساحة زمنية تمثل جيلاً، وامتدادًا جغرافيًا يمثل عددًا كبيرًا من الدول، بأن شعراءه لم يتعرفوا على

تراثهم، وأنا لا أدافع هنا عن الشعراء، بقدر ما أدين هذا الذي يدعي القدرة على النقد، وهو لا يعلم أكثر قوانين النقد وضوحًا، وهي عدم جواز إطلاق الأحكام المطلقة .

٥ ـ إنني أحيل المهتمين بالشعر هنا إلى كتاب «الشعر العربي المعاصر» للأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل «ط٣ ـ ١٩٧٨م» في التذييل الذي أضافه عن شعراء السبعينيات حيث أعلن أنهم قد أثروا الشعر العربي ثراء لم يعرفه من قبل في أي عصر من عصوره، وأنا أعتقد أن د. عز الدين إسماعيل لم يطلق حكمه من فراغ. وإنما من خلال النماذج التي أثبتها لشعراء هذا الجيل ـ في كتابه ـ من بلدان عديدة من الوطن العربي، ولو أن جهاد فاضل، كان قد اجتهد قليلاً فحاول التعرف على شعراء السبعينيات بقراءة أعمالهم لما كان قد ضل الطريق، ولكن ما حدث أنه كما ظهر المتشاعرون ظهر من يدعون النقد، ولا يقفون على أرضية صلبة من الثقافة الواعية والمتابعة الدقيقة للإبداع المطروح في الأسواق، وفي معارض الكتب التي تقام سنويًا في كل بلد من بلدان الوطن العربي .

٦ ـ ما أدى إلى هذه الشبهة هي حمى التجديد ـ التي أشرت إليها في بداية حديثي ـ التي أصابت بعض الشعراء في الوطن العربي، وهم لا يمثلون الجيل، وإنما يمثلون ظاهرة فنية .

وبالرغم من هذا فإنه ليس من حق أي شخص ـ ناقدًا كان أو غير ناقد ـ أن يحجر على أي محاولة تجديدية في الشعر . . لأن كل محاولات التجديد الأصيلة في الفن والأدب على امتداد العصور قوبلت أول ما قوبلت بالرفض، ثم أثبتت وجودها . . أما محاولات التجديد غير الأصيلة فإنها لم تستطع البقاء، لأن البقاء دائمًا للأكثر أصالة وتطورًا في الوقت نفسه .

٧ ـ إن كلمة جبرا إبراهيم جبرا تؤكد ما أشرت إليه في بداية حديثي فإنه لا يهاجم الشعراء الشباب، وإنما يثبت ريادته في محاولة للبقاء في الصدارة دائمًا جاهلاً أو متجاهلاً لقانون الأجيال. جيلنا لا يهدم الأجيال السابقة له، وإنما يعترف بعطائهم، ويضيف

ما يستطيع إضافته إلى الشعر، وحب البقاء الذي يتملك الأجيال السابقة ليس بمستغرب فهو ليس جديداً في هذا العصر، وليس جديداً - أيضاً - على جيلي، وأنا أذكر أن مجلة «الشعر» المصرية أجرت استبياناً - في عددها الأول - عام ١٩٧٦م عن حركة الشعر في مصر، وقابلت عدداً من المفكرين والكتاب والنقاد. ومن الشعراء قابلت المجلة شاعرين أحدهما الشاعر الراحل أمل دنقل الذي أعلن أن الشعراء الجدد يمثلون روافد تستمد مياهها من الأنهار الكبرى، وبالتالي لم يتميز منهم أحد . . وكنت أنا الشاعر الثاني حيث أعلنت أن الإبداع موجود، لكنه يفتقد المناخ الملائم لظهوره؟ ولعل أكثر الظواهر المناخية سوءاً - التي قابلت شعراء السبعينيات - هي ظاهرة عدم وجود النقاد الجادين الذين تحتم مواكبتهم للإبداع .

٨ـ رأي نازك الملائكة صحيح إذا كانت لم تقرأ ما أبدع الشعراء في السبعينيات إلا لهؤلاء الذين يخطئون في الوزن ولا يتملكون أدواتهم . . ولو أنها حاولت أن تتعرف أكثر على شعراء هذا الجيل لوجدت الشعراء الشعراء .

٩ ـ أعتقد أن الشاعر عبد الوهاب البياتي لم يكن يقصد بمقولته هذه الشعراء الجدد بقدر ما كان يعكس حالته عليهم، بدليل كتاباته خلال السنوات القليلة الماضية .

١٠ـ أعتقد أن تشابه الهموم في المضمون الفكري لأكثر من قصيدة - لا يعني تشابه القصائد - فالمنطقة العربية تعيش هموماً تكاد تكون واحدة، وبالتالي كانت الهموم متشابهة على المستوى الفكري - في الشعر - وهذا لا يعني التشابه الفني والجمالي في الشعر، فالشعراء المبدعون المتميزون موجودون حتى لو تجاهلهم المتجاهلون .

١١ـ أستاذنا حجازي لا أظن أنه يجهل أن البحر الواحد يستطيع أن يتحمل ملايين الكلمات، ولأن لكل شاعر مجيد قاموسه الخاص، وموسيقاه الخاصة، وصوره الفنية الخاصة، فإن الكتابة من بحر واحد لا تعني التشابه الشعري، وقد تكون سرعة العصر هي التي فرضت هذا البحر في هذه الآونة، وأستاذنا حجازي لا يجهل أيضاً أن بحراً مثل بحر الطويل قد فرض نفسه لفترة طويلة وعاشت لنا القصائد الكثيرة

التي كتبت منه، فلماذا قبلنا استبداد بحر الطويل، ونرفض الآن استبداد بحر المتدارك.

١٢- لا أعتقد أن هناك أزمة في الشعر العربي الآن لأني أتابع - بقدر استطاعتي - الإبداع الشعري في الوطن العربي. وهذه المتابعة تثبت لي أن الشعر ليس في أزمة.

١٣- ما أدى إلى عدم الثقة من جانب الناس في الشعر العربي هو انتشار بعض النماذج السيئة من خلال بعض وسائل الإعلام التي يتحكم فيها موظفون ليس بإمكانهم التفريق بين الغث والسمين من الشعر.

١٤- صلاح عبد الصبور رائد كان متفهمًا لحركة الشعر، وكان يفتح لنا صدره دائمًا، مؤكدًا على أن في الأجيال الجديدة من يستطيعون حمل الراية من بعده.

١٥- إن مقولة محمود درويش هذه تفسر لنا اتجاهه للنثر في السنوات الأخيرة أكثر من اتجاهه للإبداع الشعري، ولا أعتقد أن شاعرًا مخلصًا للشعر يعلن ضيقه بالشعر، وأكثر من ذلك يمقته ويزدريه. إنه يعلن أن الشعر الحديث ليس شعرًا، إن كل جيل جديد يتخطى السابقين له، فهل وصلت كراهية محمود درويش للأجيال الجديدة هذا الحد؟ ومن ذا الذي يستطيع أن يحب محمود درويش بعد مقولته هذه؟ ولكني أعود فأقول إن هذا ليس بمستغرب، فإن الإفلاس الشعري قد يؤدي إلى أكثر من هذا.

كان يجب على هؤلاء الشعراء الرواد أن يستوعبوا حركة التاريخ، وقانون الأجيال، كما فعل الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور، ولكن نقارن من بمن؟ إن ردنا على اتهامات الجميع هو إبداعنا الشعري. ولا أعتقد أن كلمات الدفاع هي السلاح، ولكن السلاح الحقيقي هو شعرنا الذي نثبت به أن الإبداع لم يزل يقدم فيض عطائه ليكون هو ما نضيفه لحركة الشعر العربي، بالرغم من افتراءات المتعلقين بأذيال النقد، وبالرغم من محاولة بعض الشعراء السلفيين التشبث بمقاعدهم التي تهوي بهم بعد أن أفلسوا، فتوجهوا - للقادمين بعدهم - يوجهون إليهم الاتهامات.

فوزي فؤاد صالح [١٩]

القضية تنحصر في عدة نقاط :

١ ـ تدهور تعليم اللغة العربية في المدارس الأولية .

٢ ـ ضعف ثقافي عند كثيرين من القائمين على المجلات والصفحات الأدبية .

٣ ـ ابتعاد معظم النقاد عن شعراء المرحلة الأخيرة .

٤ ـ الاعتماد على الأدوات والنظريات النقدية القديمة التي لا تساير الجديد المطروح .

في دراسة لي قمت بإنجازها من فترة طويلة قلت : إن ضعف اللغة عند الأجيال الجديدة يرجع بالدرجة الأولى إلى ضعف مستوى القائمين عليها في المرحلة الأولية (الابتدائية) وهي مرحلة خطيرة بالنسبة للطفل لأن عقليته وهواياته تتشكل فيها .

أذكر أن مدرسًا للتربية البدنية كان يدرس لنا قواعد اللغة العربية ، وعندما كبرت بعض الشيء جلست مع أستاذي لأتناقش معه في بعض قواعد اللغة ، وفوجئت بأن معظم ردوده غير صحيحة .

وأذكر كذلك مدرسًا آخر للغة العربية (متخصص في تدريسها منذ عشرين عامًا) استنكر بشدة أنني لم أضع ألفًا وراء (ندعو) في قصيدة من قصائدي وقال بالحرف الواحد أليست ندعو هذه للجمع !!! .

هذا الضعف في مدرس المادة امتد أثره إلى دارسيها ، فحدث الانفصال بينهم وبين اللغة (من الملاحظ أن الطلاب يفضلون المواد العلمية على اللغة العربية لأنها وللسبب الذي ذكرته بدت غريبة عليهم وعويصة . .) .

ولأن التلميذ الصغير هو قارىء المستقبل ، ولأنه غير مؤهل من الأساس ليكون قارىءًا فإن النقطة الأولى من المشكلة هي عدم وجود قارىء جيد .

في عملية استطلاع رأي بين ، عينة عشوائية ، من طلاب الجامعات عن الشعر العربي الحديث كانت النتيجة كالتالي :

ـ ١٠٠٪ يعرفون شوقي وحافظ وناجي ونزار قباني . ٩٠٪ منهم لم يقرأ لهم إلا القصائد التي كانت مقررة عليهم في مراحل التعليم السابقة ، كذلك قصائدهم المغناة ، ٥٪

درسوهم بحكم تخصصهم الجامعي في مجال الأدب، أما الخمسة في المائة الأخيرة فقد قرأوهم حبًا في القراء وفي الشعر .

- ٤٪ يعرفون صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل ونجيب سرور، ١٪ قرأوا إنتاجهم و٣٪ يعرفونهم بالاسم فقط .

أما أدونيس والبياتي والسياب ودرويش و . . . فلا يعرفهم إلا المهتم بالأدب والممارس له . . . !!

فإذا عرجنا على النقاد والشعراء الكبار فلن نجد بينهم إلا قلة من المتابعين لأدب الشباب والراصدين له، لذا فأحكامهم مبتورة ومجحفة .

قابلت ذات يوم شاعرًا كبيرًا . . سلمت عليه، وقلت له أنا (. . . .) فقال : لا أعرفك، قلت له : نُشرت لي قصيدة بجوار قصيدتك بمجلة (. . . .) من أيام . . فقال اعذرني يابني لأنني لم أعد أقرأ إلا ما أكتبه !!!

شاعر آخر مشهور ومسئول عن جهاز ثقافي إقليمي كبير قال في حديث له بجريدة الأهرام إنه لا يعرف شاعرًا اسمه «صلاح عبد الصبور»، ولم يقرأ له حرفًا واحد !![٢٠].

في ندوة أدبية بدولة الإمارات العربية المتحدة (عام ١٩٨٤م) قال ناقد عربي كبير في كلمة : «إنه توقف في قراءته الشعرية عند شوقي وحافظ، وإذا حدث وقرأ لأحد شعراء الجيل التالي لهما فمجاملة فقط بحكم صداقته له»!!

أضف إلى ذلك أن النقاد يحتكمون في نقدهم إلى أدواتهم القديمة البالية، ومن النادر أن ناقدًا يبتدع طريقة تساير الحركة الشعرية السائدة . إن الشعر الجديد يحتاج إلى ناقد جديد ملم بكل أطراف الحركة الشعرية، وإلا فالعملية مجرد عبثية لا طائل من ورائها .

ناقد كبير قال ذات يوم في مجلة عربية ذائعة الصيت : «لولا حروف الوصل لما استطاع البياتي أن يكتب قصيدة واحدة» فهل معنى ذلك أن نسقط البياتي من القائمة ؟؟؟

فالساحة الآن مليئة بكم هائل من الشعر (ألف شاعر يكتب ألف قصيدة . كما يقول جبرا إبراهيم جبرا) هذه حقيقة .

لكن قل لي : كيف تخرج هذه القصائد إلى القارىء ؟؟

لقد ساعد على ذلك كثيرون من القائمين أو المشرفين على الصفحات والمجلات الأدبية ، محاباة ومجاملة بدعوى تشجيع الأقلام الشابة .

وهذا في رأيي تقصير أفسد الذوق العام الأدبي ، وأدى إلى اتهام كل شعراء المرحلة الأخيرة (السبعينيات كما يقولون ، وإن كنت لا أتفق معهم على التسمية وعلى التقسيم) بالضعف العام والهزال الإبداعي .

إن النماذج السيئة والضحلة التي يرتكن عليها بعض النقاد لتبرير مقولاتهم نماذج نرفضها تمامًا ، والتاريخ بلا أدنى شك سيغربل كل ذلك الزيف الذي فرضه علينا هؤلاء المشرفون .

الشعر الجديد - كما قلت من قبل - يحتاج إلى ناقد جديد وقارىء جديد يتسلح كل منهما بثقافات عدة ، في علم النفس ، وعلم الجمال ، والجغرافيا ، والتاريخ ، والفلسفة والفنون التشكيلية المختلفة ، وغيرها حتي يتمكنا من أن يدليا برأييهما . العملية لم تعد ترفًا عقليًا يستلقي معه القارىء - أو الناقد - على سريره ليقرأ قصيدة جميلة لتساعده على النوم .

الشعر الجديد يحتاج إلى أن يرتدي القارىء كامل ملابسه ويجلس مشدودًا في كامل يقظته ، ليقرأ أو ينقد لا لينام .

- التخريب لم يأت من «أدونيس» ولكنه من الواجين والمتصدين بدون سابق معرفة .

- تعجبت لمقولة « محمود درويش» في مجلة «الكرمل» عن الشعر الحديث وعدم فهمه وازدرائه له ، على الرغم من أنه هو الآخر متهم من نقاد كبار بالتعمية والتغريب ، فكيف يتهم من هو في الأصل مُتهم ؟!

ـ أما أكذوبة (التسعين في المائة) من الشعر الذي يكتب من بحر «المتدارك» فنحتاج معها إلى عملية إحصائية دقيقة، وستكون النتيجة غير ذلك تمامًا، وعفا الله عن (نازك الملائكة).

محجوب موسى[٢١]

الشعر الجاهلي كان ابن بيئته، شعر صدر الإسلام كان كذلك، وعلى هذا النهج كان الشعر الأموي والعباسي وشعر سائر العصور، حتى عصور الانحطاط، وحين فتح العرب الأندلس ناغم الشعر البيئة، فإذا بالموشحات التي تساوق الطبيعة، حدث كل هذا، ولكن ظل شيء واحد على طبيعته (ولم يتغير هذا الشيء) هو (عروبة) اللغة المتجلية في النهج العربي للتعبير، وتركيب الصور تركيبًا عربيًا واستخدام العروض العربي استخدامًا لا يخرج به على طبيعة النغم المستكن في أعماق الإنسان العربي، ففي يقيني أن لكل أمة أنغامها الخاصة، هذه العروبة للغة هي التي حفظت تراثنا العربي من الانحدار.

أما الذي حدث بالنسبة للشعر الحديث فهو انحراف عن هذه العروبة، وفي ظني أن هذا الشعر لم ينتشر إلا تقليدًا للشعر الغربي بدليل أن الشاعر الحديث لم يكتف باستخدام السطر الشعري؛ أو يعتمد على وحدة التفعيلة، بل نراه يسرف إسرافًا غير محدود في استخدام الصور المركبة التي تتفق وتكوين الإنسان الغربي المشتت الذي يعيش حياة غير مستقرة، وفي بيئة متقلبة المناخ على عكس العربي الذي يحيا في بيئة منبسطة معتدلة، حياة تتسم باليسر والسهولة والوضوح، تمامًا كما نرى في شعر الشاعر العربي القديم، حيث نجد الشعر مرآة عاكسة لحياته، والفن من يومه انعكاس للحياة. وحدة التفعيلة عربية، العروض المستخدم في الشعر الحديث عربي، فكان يجب أن يكون النهج للنهاية عربيًا.

ولست أحتم أن يترسم الشاعر المعاصر خطى الشاعر القديم؛ وإنما أرمي إلى إبراز الروح العربي، فلكل أمة خصائصها المميزة، وعالمية أي أدب وفن، تنبع أولاً من إبراز هذه الخصائص.

والذي حدث بالنسبة للشعر الحديث هو الفناء في النهج الغربي من حيث الشكل والمضمون، فالحروف عربية ولكنها مجرد حروف تفهم مفردة، ولا تفهم مجتمعة، والصور منتزعة من بيئات غريبة عنا، وما الدعوة إلى الشعر المدور وإلى قصيدة النثر، وإلى الثورة على معمارية القصيدة الحديثة ـ فما بالكم بالقصيدة القديمة ـ إلا دليل على هذا الفناء الذي ألغى شخصيتنا تمامًا .

وكان من المنتظر أن يتم التجديد في إطار العروض أعني استخدام وحدة التفعيلة، ومجمع البحور عن طريق علاقة التداخل بين التفعيلات التي تصح معها هذه العلاقة، وكذلك التدوير، ومن الممكن أيضًا استخدام الأبحر الممتزجة باقتدار . وأرى أن التجديد كان يجب عليه بداية أن يكتفي بهذا اللون العروضي، ثم تأتي اللغة العربية بسمتها المعاصر مع إحياء المفردات والتركيبات الموحية، ولا بأس من الاشتقاق، والنحت، وإثراء قاموس الشاعر بحيث يجد أداته طيعة، ثم يأتي دور المضامين النابعة من معاناة صادقة فقد تفشت كلمات (الضياع، والعدم، والإحباط، والتفسخ) وأضرابها حتى على ألسنة شباب لم يعان أبدًا فهو يأخذ (مصروفه) ويعيش على حساب أبويه، فأي ضياع . كان المفروض أن نلتزم التنوع العروضي بجوار القصيدة العمودية التي لن تموت . والذين ماتوا هم من نادوا بكتابة شهادة وفاتها .

القضية عندي وكما أحققها في شعري هي قضية (عروبة) في إطار إسلامي لأن إغفال دور الإسلام جناية لا تغتفر، فمن هم العرب بدون الإسلام؟ ولا أعني أن نكتب ابتهالات وأدعية ـ وإن كان هذا مطلوبًا ـ ولكن أعني بروز الشخصية العربية الإسلامية بروزًا واضحًا يلون كل ما نكتب . بغير هذا فنحن (ننفخ في قربة مثقوبة) .

فعلى الذين يحبون أن يكون لهم وزن وكيان أن يكونوا عربًا مسلمين، وأن ينعكس هذا على أعمالهم الأدبية، ولابد أن يواكب النقد الواعي لهذا الأمر ثورة الشعراء الغاضبين الذين استشعروا خطر دورانهم في فلك أوربا، وقد يقول قائل : إن النقد هُزم هو أيضًا وهذا صحيح، ولكن على الحركة أن تفرز نقادها، ومن داخلها على أن تلفظ تمامًا أدعياء النقد الذين يسبِّحُون بحمد الغرب وينثرون سمومهم .

وألخص ما جاء بقولي في الآتي :

١ ـ التجديد العروضي لا يعني متابعة الغرب في أفكاره .

٢ ـ اللغة العربية كيان مستقل وليست حروفًا صماء نكسو بها تراكيب غريبة عن كيانها .

٣ ـ العودة لاستخدام التراث كدليل تمامًا كما فعل (البارودي) فقد عاد إلى التراث، ليذكر به من نسوه، ومن هنا جاء دوره الريادي الذي فتح الباب، إلى ما حدث من محاولات التجديد التي انحرفت عن هذا المنهج، فكان ما كان من ضياع .

موسى جابر توفيق (٢٢)

لا شك أن هناك وجعًا من نوع ما في جسد القصيدة العربية، فهناك التعمية والضبابية والمبالغة والخطابية والبعد عن الروح الدرامية وقلة الأوزان المستعملة في الإبداع الشعري، إلى جانب تقليد بل حرفية النقل من الشاعر العربي أدونيس. هذه الأوجاع في جسد القصيدة العربية، وهذه المآخذ التي قد تؤخذ على شعرنا في السبعينيات موجودة في شعر كل أمة ، وفي شعرنا العربي على امتداد عصوره، وفي شعر الشعراء الرواد الذين تصوروا أن هناك أزمة شعر .

الحقيقة ـ أيها السادة ـ أن الشعراء الرواد قد استنزفوا، وفقدوا القدرة على المغامرة والاقتحام ـ باستثناء عدد يسير سأعود للحديث عنه ـ وأحسوا أن شعر التفعيلة الآن قد تهرأ على أيديهم، كما أعلن الشاعر الفلسطيني محمود درويش .

شعر التفعيلة الحديث ـ القديم الآن ـ لم يتهرأ، ولكنهم لم يستطيعوا مخاطبة هذا الشعر الحديث القديم الآن ، وهو كالخمر كلما زاد في القدم زادت حساسيته، ونما الإحساس بأسراره وإيقاعاته ورماله ورياحه وأمطاره ولغته ورموزه .

حاول نزار وأدونيس والماغوط كسر الشكل وكتبوا قصيدة النثر، حاول الشاعر اليمني عبد الله البردوني أن يعبر عن معطيات العصر بعمود الشعر العربي وأجاد .

والحقيقية أن شعراءنا الرواد تورطوا حين كتبوا شعر التفعيلة، فهم كانوا يستطيعون أن يعبروا عن واقعنا آنذاك بعمود الشعر، ولكن انبهار الجمهور العربي بهذا اللون من

الشعر جعل واحداً منهم هو معين بسيسو يعلن وفاة عمود الشعر العربي . ماذا سلم هؤلاء الشعراء الرواد لجيلي من تركة الشعر إلا جثة التفعيلة وبعض الأعمال الخطيرة التي لا يمكن إغفالها حين نتحدث عن شعرنا المعاصر . المسألة - أيها السادة - أكبر وأخطر من ذلك، وإن كان البعض يلوي عنق الجمل . . المشكلة هي في الثقافة العربية بوجه عام . . إن هذا العصر الملتاث كبل أرواحنا وجعل اهتماماتنا محددة ١ - ٢ - ٣- الرغيف - الملبس - الكوخ .

إن شعراء السبعينيات مظلومون، أنا أعيش في خوف دائم من الغد . أعيش في مناخ لا يمجد الكلمة ، وأتعامل مع أدمغة بيضاء، أتعامل مع أرقام . إن الشباب العربي اليوم حدثت له عملية غسيل مخ رهيبة انتزعت منها جميع القيم التي كان يؤمن بها ويلقنها، وفرضت عليه قيم جديدة .

يعيش شبابنا اليوم أخطر مراحل الاهتزاز العقلي «الكتاب أو الرغيف»، «زرع الأشجار أو الهجرة»، وابتدأ الشاب المثقف العربي يدخل إلى حظيرة الاستهلاكية والتقليد الأعمى، وأخذنا شيئًا فشيئًا نذوب في تيار الحضارة الأوربية، نذوب في قشرتها فقط، وتتلاشى معاني القومية والانتماء والثقافة والشعر .

جيل السبعينيات مظلوم، فالمشكلة تضعها الهيئات التي تهيمن على الثقافة ودور النشر، أنا كشاعر عربي مزقتُ ١٥ ديوانًا، ولا أملك من رحيلي في بلاد الشعر إلا ١٠ قصائد .

شعراء السبعينيات مظلومون، المشكلة في النقاد الذين يضعون اتهامات جاهزة . دون تكليف أنفسهم مشقة الرحيل إلى بلاد شعر الشعراء الشباب . جيل السبعينيات مظلوم والمشكلة في أجهزة الإعلام التي لم تخلق متذوقًا للشعر، وكادت أن تلغي من على خريطتها إبداع الشعراء .

جيل السبعينيات مظلوم، والمشكلة في وزارة التعليم التي نفرت الطفل والشاب العربي من الشعر ولم تتخير النصوص الملائمة لروح العصر .

والحقيقة أن الشعراء الرواد قد تورطوا في كتابة شعر التفعيلة، وأفسدوا الشعر علينا،

والعملية ليست عملية شكل بل الشاعر الجيد في الحديث جيد في العمودي وقد رأيت قصائد مهلهلة ومفككة، تكاد تشبه الملصقات لعلم من أعلام الشعر الحديث هو صلاح عبد الصبور كتبها بعمود الشعر العربي، وكلهم قد هرب من العمود حتى أدونيس، وأتحدى شاعراً رائداً حديثًا يريني قصيدة واحدة كتبت بعمود الشعر العربي في مطلع القرن(٢٣) وعبرت عن واقعنا .

الحقيقة أنهم تورطوا بالشعر الحديث وانبهرنا بهم، وكانت هناك - حتى لا نغمطهم حقهم - أعمال عظيمة لعبد الصبور، وخليل حاوي، وحجازي، وأبوسنة، وأمل دنقل .

واضح أن السادة ينظرون إلى المشكلة من جانب واحد ويركزون الضوء عليها، والحقيقة أنه حدثت تعرية شديدة في السنوات العشر الأخيرة في شكل البنية العربية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

إن منطقتنا هي أنسب منطقة يمكن أن تتحرك فيها سفينة الإبداع، وإنها منطقة الصراع بين الأبيض والأسود، بين لغة الشعر ولغة الدولار . .

والمطلوب أن نرجع إلى البكارة، إلى منطقة غزو الأحاسيس، إلي الدفء، إلى الشعر، إلى طفولة الإنسان .

وللأسف فجيل الرواد قد ركب المدّ الثوري، وانسحبت السجاجيد من تحت أقدامه، هذا الجيل الذي مجد عهداً ما وأحداثًا ما فمات شعرهم بانتفاء الأحداث والأشخاص .

إن الشعر الإنساني الذي نراه من ألف سنة سيظل عظيمًا بعد ألف سنة، ولذلك سنسقط كثيراً من شعر الرواد، إذا عاودنا قراءته كثيراً، اللهم إلا بعض الأعمال التي تؤكد إنسانيتها ورسوخها .

لا تنظروا إلى الرمال، اخلعوا الياقات، ومدوا عيونكم للبحر، فهناك شعر في السبعينيات .

* * *

مصطفى النجار [٢٤]

بادئ ذي بدء أقر مع غيري أن حركة الشعر الحديث في أزمة وقبل الخوض في ماهية وأسباب هذه الأزمة، لابد أن أذكر النقاط التالية :

١ ـ بعض الشعراء الكبار أو شعراء الرواد أسهموا في تشكيل الجيل الجديد شعريًا وفكريًا، وعندما يحاسب الجيل الجديد على سلبياته علينا ألا نتغافل عن سوءات الكبار .

٢ ـ من الخطأ الفادح ونحن نؤرخ أو ننقد حركة الشعر الحديث الشبابية ـ السبعينيات وما بعدها ـ أن نعمم، فنقع في المحظور، ونزيد من هموم الشباب المبدعين همومًا جديدة. لابد عند الحديث عن الشعراء الشباب التفريق بين نسقين منهم، أحدهما لا ينطبق عليه ما أورده النقاد والشعراء الكبار من سلبيات باهظة . . وهذا النسق جاد، مهموم، مبدع، أصيل، ضائع في زحام الأخطاء والظلال وإن قراءة فاحصة ستوجه الاتهام في المسار الصحيح .

٣ ـ بقدر ما لتسليط الأضواء على السلبيات من أهمية فإن للمبادرة السريعة في كتابة نقد تطبيقي لأجمل وأفضل النماذج الشعرية الحديثة أهمية أكبر، وعلى هذا التطبيق أن يكون منصفًا، نزيهًا، بعيدًا عن المتداول والمستهلك .

أما عن أسباب الأزمة التي يعانيها الشعر الحديث فقد لخصتها ضمن حوار أجراه معي القاص محمد الراوي عام ١٩٧٥ ونشر في كتابه «نحن موقف» بما يلي :

١ ـ الإبهام .

٢ ـ طغيان النثرية باسم الواقعية .

٣ ـ تحوله على أيدي بعض الشعراء إلى معادلات حسابية وكيميائية وفيزيائية .

٤ ـ الإغراق في تقليد آخر أشكال التكنيك للشعر الأوربي وكثرة محاولات التجريب المنسلخة عن ذات الشاعر والواقع والتراث .

٥ ـ تشابه قصائد الكثيرين من الشعراء المحدثين وكأنها نسخة واحدة .

٦ - إغراقه في الجنس والسياسة .

٧- الاغتراب: بينما الشعر الحديث يحاول الاقتراب من الجماهير، يبتعد على أيدي بعض شعرائه المحدثين .

وقلت في هذا الحوار : «وأتوقع - لعدم وضوح مسيرته ولانعدام الحركة النقدية المرافقة والمرشدة، ويستثنى منها «مصر» - أن يعج الشعر الحديث بنماذج تجريبية مذهلة، وتجريدية قاتمة، وتقليعات، مما يفقد التواصل بينه وبين الجماهير، ويعود للشعر العمودي المتجدد مجده ويسترد أنفاسه» .

وعزوت هذه الأزمة كما ورد في حوار آخر تم نشره في جريدة الدستور الأردنية عام ١٩٧٩م إلى أن هناك فئة «تتمترس» خلف قناعات تجديدية فنية، وتنسف ما عداها، زاعمة أنها رائدة في التجديد، ومبشرة بمدارس المستقبل في الشعر العربي، بل الكوني، وقد تيسرت لهذه الفئة أسباب النشر والإعلام .

* * *

قصيدة النثر
بين النقاد والمبدعين



أما قبل

ما إن استقرت قصيدة الشعر الجديد في إطارها التفعيلي، وما إن اكتسبت اعتراف النقاد ومحبي ومتذوقي الشعر، حتى خرجت علينا قصيدة النثر، بمفهومها الجديد عند أصحاب هذه المدرسة ومروجيها، مما أدى بالتالي إلى خلط كبير بينها وبين القصيدة التفعيلية لدى مهاجمي الشعر الجديد خاصة، ولدى الواقفين عن التطور في تذوق الشعر، وفي حساسيته الجديدة عامة .

وعلى الرغم من أنني من المرحبين بما يسمى بقصيدة النثر - كلون جديد من ألوان الأدب - إلا أنني أعتقد أن أصحابه قد أخطأوا في حق تسمية أدبهم هذا بقصيدة النثر لأنه، في أبسط الأمور، هناك خلط في المصطلحين «قصيدة» و «نثر» فمصطلح القصيدة يطلق على «قصيدة الوزن» ومصطلح «النثر» [٢٥] يطلق على الكلام الخالي من الوزن، وإن كنا نلاحظ أن هناك بعض النثر يدخل فيه الوزن أو الإيقاع بطريقة عفوية تمامًا، وهذا ما نلاحظه حتى على أسماء بعض الأشخاص أو على بعض مانشيتات الصحف أو بعض عناوين المحال التجارية و . . . غيرها وعلى سبيل المثال اسم «مصطفى عبد اللطيف المنفلوطي» وزنه فاعلاتن - فاعلاتن - فاعلاتن . . وبالطبع لم يقصد المسمي أن يكون الاسم موزونًا هكذا . . كما أن في آيات القرآن الكريم بعض الوزن مثل قوله تعالى : « إنا أعطيناك الكوثر»، أو قوله تعالى : «قل جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا»، أو قوله تعالى : «لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون» وأعتقد أن الوزن هنا لم يقصد به تلك القصدية التي تطلب لذاتها في فن كتابة القصيدة، وإن كان بعض الكتاب قد أقام نثره على أساس موزون تمامًا، كما نلاحظ على ألفية ابن مالك وغيرها، إلا أن ذلك لا يعني أن نطلق على ما كتبه هؤلاء الكتاب «شعرًا» . غير أن بعض المتشيعين لقصيدة النثر من الشعراء والمبدعين، يعتقد أنها امتداد طبيعي لقصيدة الشعر التفعيلي، والبعض الآخر يعتقد أنها

كشف لمساحة جديدة من شعرنا المعاصر، والبعض يرفضها تمامًا، ويرفض انتماءها لعالم الشعر بكل أشكاله القديمة والجديدة، والبعض الآخر يقف موقفًا وسطًا ويترك الحكم على هذا اللون من الأدب للمستقبل .

ولما كانت القضية على هذا الجانب الكبير من الأهمية، فقد خصصت بعض المجلات الأدبية المتخصصة في وطننا العربي ملفات كاملة لمناقشة هذه القضية(٢٦) .

إن هذا العبء الثقيل الذي ألقته «قصيدة النثر» على كاهل الشعر العربي المعاصر، إلى جانب الاهتمام الكبير بمناقشة هذه القضية بالأوساط الأدبية - خارج مصر وداخلها - قد حفّزني للقيام بعملية استطلاع رأي لعدد كبير من شعرائنا ونقادنا ومبدعينا الكبار والشباب حول هذا الرافد الجديد من أدبنا، علنا نصل إلى اتفاق عام حوله وحول ضرورة وجوده في حياتنا الأدبية المعاصرة. بعض هذه الآراء قمت بتدوينها أثناء الندوات والمناقشات التي عقدت هنا أو هناك، وبعض الآراء حصلت عليها من خلال حواراتي المستمرة مع عدد من نقادنا وشعرائنا ، وبعضها حصلت عليها من خلال طرحي لسؤال واحد فقط يدور حول هذا الموضوع، كما ساعدني الصديق الشاعر فوزي خضر في الحصول على آراء بعض الشعراء الذين لم أتمكن من مقابلتهم خلال الفترة الأخيرة فشكرًا له على اهتمامه وحسن تعاونه .

أحمد الحوتي

القصيدة العربية رهن بلاغة اللغة بالتأكيد، وهي إنجاز صوتي لم ينتبه الكثير - حتى الآن - إلى كونها - أي القصيدة - منجز صوتي بالضرورة وبتبعية البلاغة الخاصة بعلم القراءات .

ومن هنا فقد كان الإنجاز العظيم لثورة الشعر الجديد، أنها حملت القصيدة إلى مساحة ما من أرض تلك البلاغة الخاصة، وجردتها من النفايات التي لا ضرورة لها، والإنجاز الأكبر في شجرة الإبداع الشعري الجديد لجيلنا هو أنه أدرك بعمق حقيقة اللغة العربية في مفهومها البلاغي هذا ودون الوقوع في متاهات الثرثرة الكلامية أو الصوتية

للغة، فصار الشعر حالة من اللغة البكر القادرة على امتلاك موسيقاها من ذاتها، واستنادًا إلى أصغر وحدة إيقاعية، وهي التفعيلة، تلك الوحدة التي هي بالضرورة الأساس الموسيقي الأكيد، والذي يجعل الشعر فنًا متميزًا عن أي إبداع لغوي آخر، مهما كانت مرتكزاته الصوتية المستندة على بلاغة اللغة أو قدراتها الصوتية الخاصة .

والتجارب المستندة إلى صوتيات اللغة وحدها لم تستطع الصمود النوعي كقيمة بلاغية، من هذا المنطلق، وإن كان «أدونيس» كظاهرة، لا كمدرسة يمكن النظر إلى تجربته بكثير من التقدير نظرًا لموسوعيته الثقافية وقدراته الخاصة، ولكن هل كل من يتصدى لعمل شعري على طريقة أدونيس قادر على أن يكون أدونيسًا ؟؟ لا أشك في جدية هذا السؤال. وتبقى هناك مساحة واسعة جدًا لمراجعة النفس .

أحمد سويلم

تسود الساحة الأدبية منذ فترة طويلة دعوة تحاول تشويه مسيرة الشعر العربي ووصفه بأنه عاجز - شكلاً ومضمونًا - عن حمل تجارب العصر، ومن ثم - في رأي من يناصرون هذه الدعوة - ينبغي الخروج من دائرة هذا (العجز) إلى دائرة أوسع وأرحب وهي في رأيهم - ما يطلق عليها «قصيدة النثر» .

وقبل أن أنال بموضوعية من هذه الدعوة . . أود بهدوء شديد أن أناقش الأسباب التي أدت بأنصارها إلى الحماس لهذه الدعوة .

أعتقد أن الشعر فن له أرض واسعة تسع الإبداع والمبدعين؛ دون أن تضيق أو تشكو الزحام . . ويبدو أن قضية الشعر الحديث تكتسب كل يوم عداوة جديدة . . ليس فقط ممن هم يخاصمونها ويقفون على حدودها، ولكن أيضًا من هؤلاء الأدعياء الذين تسللوا بعجزهم وجهلهم ومحاولة هدمها من الداخل، فكانوا كالسوس الذي ينخر العظام .

وعجز هؤلاء الأدعياء عن الإضافة وفتح آفاق جديدة في إطار الإبداع الجيد . . جعلهم يدعون أن حركة الشعر الحديث تصل الآن إلى طريق مسدود . . والحل في رأيهم ليس البحث عن أدوات أو قوى ذاتية أو معاول فنية يحاولون بها النفاذ أو فتح آفاق أخرى

في أرض الشعر الواسعة . . ولكن الحل في رأيهم هو البعد عن المغامرة الفنية إلى طرق ودهاليز أكثر خداعًا . . ومواربة . . فدعوا إلى هذا المسمى الغريب ـ قصيدة النثر ـ وأخذوا يقحمون البراهين على أنه هو الوريث الشرعي للشعر الحديث . . نحو آفاق أرحب وأبعد مدى حتى إن بعض النقاد قد تبنوا هذا الرأي . . ورحبوا به . . على حين اتخذه آخرون على أنها معركة خاسرة وسلاح فاسد في أيدي المدافعين عن شعر التفعيلة . . (وشعراء التفعيلة براء من هذا السلاح) .

لقد أحدث هذا المسمى بلبلة وخلخلة وصدعًا في جسم الحركة الشعرية والحركة النقدية معًا . . وكما قلت ما أسهل أن يتسلل السوس وينخر الأجسام . . ويفتح لنفسه طرقًا غير شرعية أو غير مشروعة .

لكن الأمر أصبح أخطر مما نتصور . . حينما نرى عيون الشباب المبدع تلجأ عن جهالة إلى هذا الاتجاه وكأنه هو الشعر القادم . . وما كان يستحق الإغراق والإحراق . . لأنه عجز ـ في رأيهم ـ عن تفجير طاقات اللغة نحو آفاق جديدة .

وقد واجهت مجموعة من الذين يتبنون هذا التيار . . وأسمعوني أعمالهم النثرية واخترنا عملاً من هذه الأعمال التي تتخذ ـ شكلاً ـ نظام كتابة القصيدة في سطور غير متساوية ، ثم أعدت كتابتها في سطور متساوية تتخللها علامات الترقيم اللغوية . . ثم أعدت قراءاتها مرة أخرى . . وسألت : أليست هذه قصة أو أقصوصة حديثة ، باعتبار فن القصة الحديثة يستطيع أن يستوعب الموقف النفسي أيضًا ؟

إنني أدعو إلى ضم هذا الذي يدعى «قصيدة النثر» إلى فن القصة الحديثة على أن تعاد كتابته مرة أخرى في سطور متساوية وفقرات ملائمة ، أو يضم إلى ما يسمى بالنثر الفني الحديث بعد مرحلة الحريري والمنفلوطي وغيرهم من الرواد .

وأخيراً . . نحن نقول بملء الفم : لا . . لقصيدة النثر . لأنها لا تنتمي إلى الشعر كفن ، لكننا . . نقول بملء الفم أيضًا ـ نعم ـ لكل جديد جيد يضيف لمساحة الشعر آفاقًا أرحب ، مثل الدراما الشعرية ، أو الملحمة أو الكتابة للطفل ، أو . . . إلخ .

الأخضر فلوس(٢٧)

إن الحق الذي يملكه شاعر ما في البحث والتجديد يمنعه أن يصادر حرية الآخرين في البحث والتجديد أيضًا، ولكن هذا الطريق لا يخلو - في كل الحالات - من الصدام والاختلاف، وعلى الرغم من ذلك يبقى اختلافًا من أجل الوصول لا من أجل المداومة، وفي حديثي هذا عن قصيدة النثر لا أصدر عن رفضي بقدر ما أصدر عن قناعة أحملها الآن، ولكني لا أضمنها غدًا، ثم إن مسألة الحكم على المسائل في هذه الحالات لا تحتمل الجزم، ولكنها تبقى مفتوحة على المستقبل وهو كفيل بتحديد الأمور والنفي والإثبات .

ومادامت القضية المطروحة للنقاش هي «قصيدة النثر» فإنني أفضل أن أبدأ حديثي من إشكالية التسمية نفسها ، أعتقد أنها تحمل في ثناياها تناقضًا فالقصيدة، كما تُعرف في عمومها - تقوم على نسق وزني محدد - وأضيف لمصطلح القصيدة كلمة (نثر) وهو لا يتقيد بوزن ما، ومن خلال تركيب هذين المصطلحين معًا يظهر هذا التناقض جليًا متمثلاً في هذه العبارة الجديدة (وزن اللا وزن) ويبدو لي أن هذا لا يستقيم مع تلقائية الأشياء ولا أقول منطقها .

وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة الشكلية نرى أن كتَّاب قصيدة النثر قد خرجوا إلى فضاء غير محدود من الحرية والاسترسال وذلك بتخليهم عن أي شكل من أشكال الموسيقى، يقول المدافعون عن قصيدة النثر أن الوزن ليس هو الشعر، ولكنه قالب محدد سلفًا، فهناك نثر وإن كان موزونًا كقول زهير مثلاً :

وأعلم ما في اليوم، والأمس قبله ... ولكنني عن علم ما في غد عم

فهذا البيت وإن أقام الوزن، فإنه ضيع الشعر، إذ أن الشعر لا يقدم معلومات ولكنه كشف ورؤيا، إنه مغامرة في اللغة وبها في آن معًا ، أما النثر فهو اطراد أفكار لا يكون منه الوزن شعرًا .

ومن هنا بدأ المنظرون يبحثون عن مسوغات هذه الكتابة الجديدة، فهي - في رأيهم - قد استعاضت عن الوزن (بهارمونية الأفكار) وعلاقات الأصوات بالمعنى وإيقاع التجربة

نفسها، ويرون أن من أبرز خصائصها التركيز والإيجاز والتوهج . . ولكن هل هذا يميزها عن شعر التفعيلة؟ الحقيقة أن الجواب بالنفي . . صحيح أن الشعر كشف ورؤيا، وهذا بديهي ؛ وصحيح أن النثر اطراد أفكار، وصحيح كذلك أن الوزن وحده لا يكون شعرًا، وفي كل هذا تتفق قصيدة النثر مع جوهر الشعر، كما يتفقان في التركيز والتوهج ولكنها تتخلف عنه في الإيقاع والوزن الذي هو في يد الشاعر القدير عنصر جوهري في التجربة وليس عارضًا، وهنا يطرح السؤال نفسه بإلحاح : هل التفعيلة عائق في طريق الانسياب والتلقائية؟ لا أعتقد ذلك لأن التفعيلة أفق مفتوح يمكن أن يطور إلى أشكال موسيقية جديدة لم تعرف بعد، ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن كثيرًا من الشعراء الذين لبسوا عباءة «أدونيس» وبدأوا كتابتهم النثرية دون أن يمروا بجميع المراحل - كما فعل هو على الأقل - ليسوا شعراء، ولكنهم استسهلوا الأمر فتورطوا وورطوا الشعر أيضًا .

يتضح مما سبق أن المبرر الفني لقصيدة النثر غير مقنع، بل هو منتف تمامًا إذا عرفنا أن الشعر الحر يحمل ما تحمله باقتدار، فهي - في آخر تحليل - ليست امتدادًا له، لأنه لم يعجز بعد حتى يبحث له عن بديل ولكننا بالبحث نجد أن قصيدة النثر في الوطن العربي ما هي إلا ظل باهت لأشكال أوربية - وأخص المدرسة الفرنسية وسان جون بيرس بالذات - استعارها الشعراء وروجوا لها في محاولة للتجديد أو لنيل شرف ريادة جديدة .

د. حسين علي محمد

١ - منذ الأربعينيات نشأت البواكير الأولى لما يُسمَّى بـ «قصيدة النثر» في محاولات حسين عفيف وألبير أديب، فأصدر الأول في الأربعينيات مجموعة من الدواوين تنتمي إلى الرومانسية المصرية بله العربية التي كانت تعد «مرض العصر» في ذلك الوقت، ثم أصدر الثاني (ألبير أديب) في مطلع الخمسينيات ديوانه الشهير «لمن؟» عن دار المعارف بمصر، والذي حظي بكتابات كثيرة خاصة في عام ١٩٧٠م في مجلة «الأديب» حينما أصدرت هذه المجلة عددًا خاصًا عن مؤسسها ألبير أديب بمناسبة تكريمه، بعد أن أصدر مجلة «الأديب» أكثر من ربع قرن .

وفي الستينيات حظيت تجربة قصيدة النثر بعدد من المبدعين الذين أخلصوا لهذا الفن وكتبوا جل كتابتهم من خلال هذا الشكل ومنهم : أنسي الحاج، ويوسف الخال، ومحمد الماغوط، وكانوا ينشرون كتاباتهم في مجلتي «شعر» و «حوار» اللبنانيتين .

ولم يقدر لكتابتهم الذيوع بله القبول لعدة أسباب :

الأول : الغموض، فقد كانت كتاباتهم عصية على الفهم، ولم تكن تتوسل بالنثر الواضح كما كان يفعل رواد الأربعينيات (حسين عفيف، ويوسف الشاروني، وألبير أديب، وبدر الديب، وبشر فارس وغيرهم)، وقد تعوَّد القارئ العربي أو السامع العربي - على امتداد ستة عشر قرنًا أن يفهم ما يقرأ من الشعر، فكيف له بهذا الشيء الذي يصدمه ولا يتجاوب مع وجدانه ؟

الثاني : أن شعراء هذا الاتجاه أداروا ظهورهم للموسيقا، وألغوا التفعيلة وقد تعود العرب على أن يغنوا شعرهم، منذ قال قائلهم القديم :

تغن بالشعر إما كنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار

فكيف يجيء كلام «أو فن؟» يزعم أنه شعر وهو يدير ظهره للموسيقا ويدعي أصحابه أن هناك موسيقا، ولكن نحن لا نحسها ويقولون كلامًا غائمًا مثل قول أحدهم «*إن الموسيقا الشعرية المألوفة ليست ملزمة للشاعر الحداثي. وإلا كان عمله مقيدًا بقيد محدد يجور على حرية الإبداع، وإن القصيدة الحداثية قانون نفسها، وهي لا تهتم إلا بتكوينها الخاص، ولذلك فهي تخلق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركتها الداخلية وضرورتها البنائية*» (انظر ندوة شعر السبعينيات في مصر، مجلة «الكرمل» - قبرص، العدد ١٤، ١٩٨٤، ص ٣٠٣) .

الثالث : أن المنابر التي نشروا فيها محاولاتهم كانت منابر مشبوهة تمولها «المنظمة العالمية لحرية الثقافة» وهذه إحدى فروع المخابرات الأمريكية فكان على المتلقي أن يحذر ما تقدمه هذه المنابر ويتهم توجهاتها، وتوجهات المشاركين فيها .

الرابع : أن قصيدة النثر حتى الآن لم تجد الشاعر الكبير، الذي يكتب قصيدة تجذب

المتلقي وتتجاوب مع همومه الجمالية، والاجتماعية، والثقافية. أما القول بأن أدونيس يكتب هذه القصيدة وهو «شاعر كبير»، فهو قول مردود عليه لأن أدونيس هذا أكذوبة كبرى، ودوره التخريبي في الثقافة العربية والشعر العربي يحتاج إلى بحث منفرد، لعلنا نقوم به في المستقبل، أو يقوم به غيرنا.

٢ـ في أواخر الستينيات حاول أحد الشعراء المصريين الشبان ـ في ذلك الوقت ـ وهو «عزت عامر» أن يُمصر هذا اللون الذي شاع في لبنان وسورية فنشر عدة قصائد مطولة في «المساء» و«جاليري ٦٨»، وجمعها في كتاب في أوائل السبعينيات بعنوان «مدخل إلى الحدائق الطاغورية» لكنه لم يستطع أن يصل إلى الناس، أو بتعبير أدق: جمهور الشعراء من قرائه ومتذوقيه، مما جعله يُقلع عن المحاولة أو يحتجب عن الكتابة أو النشر بعد عدة قصائد نشرها في دوريات مختلفة. ولم تشفع له دراسة الناقد الماركسي الكبير (في ذلك الوقت، قبل أن تموت الماركسية) إبراهيم فتحي التي ألحقت بذيل الديوان في أن تقدم هذا الشعر (؟) ـ أو قصيدة النثر كما يقول أصحابها، أو «النثيرة» كما يقترح البعض ـ للناس.

٣ـ حينما بدأ جيل السبعينيات يصدر منابره الخاصة، مثل «أصوات شعرية معاصرة» في الشرقية، و «فاروس» في الإسكندرية، و «أقلام أسوانية» في أسوان، و«الكلمة الجديدة» في السويس، و«عروس الشمال» و «رواد» في دمياط.. وغيرها، في ذلك الوقت ركب بعض الحداثيين القاهريين موجة «الماستر» وأصدروا عدة منابر لهم، ملأوها بهراء أسموه «قصيدة نثر» وأغراهم «أبوهم» الروحي إدوار الخراط بالاستمرار في هذا العبث الذي يدير ظهره إلى الكلمة ذات الرسالة، أو التجليات والأشواق التي تعنى بالكشف عن عذابات الروح وإحباطاتها، وبعضهم كان يملك إمكانات كبيرة أهدرها في كتابة كلمات منثورة، تعري اللحظات الجنسية التي يجب أن تستر، وتمتلىء بفاحش القول، والفعل، والإيماءة. ولم تكتف بهذا، بل جرؤت ـ وبعض الجرأة وقاحة ـ في الإساءة إلى ذات الله جلَّ وعلا (تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً).

ومن يقرأ «إبداع» بعد أن تولى الإشراف عليها أحمد عبد المعطي حجازي ـ و«الشعر» ـ بعد أن تولى الإشراف عليها خيري شلبي، ومجلة «أدب ونقد» في العامين الأخيرين

«٩١/ ١٩٩٢» سيجد ذلك مبثوثًا في معظم قصائد هؤلاء الشعراء، الذين يسميهم أخونا الناقد الدكتور حلمي محمد القاعود «الهالوك»[٢٨].

٤ ـ لجأ البعض إلى قصيدة النثر كشكل فني لبعض تجاربه (رغم أن معظم تجاربه مبثوثة في الشعر التفعيلي، أو بعضها في الشعر الخليلي) حينما تطغى نثرية اللغة على التجربة، ويختلط فيها العقل والوجدان، أو تتناثر التجربة بين الداخل والخارج. فقد رأينا هدى أديب تكتب عدة قصائد مطولة في مجلة «الأديب» تنتمي إلى هذا الفن أو الشكل الذي يطمح أن يرقى للتعبير، وأن يكون فنًا أدبيًا. كما رأينا محمد إبراهيم أبا سنة ينشر قصيدة له في كتاب «قصائد عربية» الذي صدر في سلسلة «أصوات شعرية معاصرة» الذي سبقت الإشارة إليه، كما رأينا نشأت المصري يكتب قصيدة جيدة من هذا النوع في «أصوات شعرية معاصرة» بعنوان «الكفن الأبيض». ولأحمد زرزوز قصائد طيبة من هذا الشكل مبثوثة في مجلة «الإنسان والتطور»، ولصاحب هذه المقالة عدد من القصائد في هذا الشكل لا يجاوز الخمسة نشر بعضها في مجلة «الأسبوع الأدبي» السورية.

٥ ـ إن أي «شكل أدبي» لا يولد بقرار أو يموت بقرار، واعترافنا به أو إنكارنا له ليست إلا رغبة أنوية (نسبة إلى الأنا) في إثبات الذات، واعتقادي الخاص أن «قصيدة النثر» ـ سمّه النثيرة، سمّه النثر الفني، سمّه «كتابة» كما فعل إخوتنا التونسيون ـ ستبقى شكلاً أدبيًا، يمارس من خلاله كتاب هذا الشكل تقديم تجاربهم، ولكن على مبدعيه الحقيقيين ـ أو الذين يريدون أن يكونوا كذلك ـ أن يتجاوزوا المآزق التي أشرت إليها آنفًا.

٦ ـ هذا هو رأيي في قصيدة النثر، لكني أتوقع لهذا الشكل في ظل دائرتنا العربية التي تحتضن ستة عشر قرنًا من الشعر الخليلي المتفوق الذي كشف عن أعماق هذه النفس، وأحاط بإحباطاتها، وعبر عن انتصاراتها، وشهد تاريخ هذه الدائرة فكان لسانها في كل وقت، ونبضها في كل دارة أو محل ـ في ظل هذه الدائرة أتوقع لقصيدة النثر دورًا هامشيًا لا تراوحه، يخصم من إنجازات قصيدة التفعيلة التي حاولت أن تحققه عبر ثلاثة أرباع قرن من الزمان، منذ نشر خليل شيبوب محاولاته الأولى، ومنذ أن نشر علي أحمد باكثير مسرحيته الشعرية «أخناتون ونفرتيتي».

د. صلاح عبد الحافظ

ما يسمى بقصيدة النثر اصطلاح غير سليم أساسًا، لأن القصيدة إذا نظرنا إلى الاصطلاح علميًا هي العمل الفني الشعري لا النثري، والنثر لا يقال للقطعة منه قصيدة، فكلا شقي الاصطلاح يتبرأ من الآخر، ولكلا النوعين من الشعر والنثر خصائصه، أما إذا نظرنا إلى الاصطلاح جماليًا، بمعنى أننا نقرأ نثرًا مصوغًا بطريقة معينة أثرت فينا - أو كادت - نفس تأثير الشعر من الناحية الجمالية، فيمكن أن نقول إن هذه القطعة كأنها قصيدة أو هي قصيدة نثرية لجمالها وتأثيرها وطريقة صنعتها، وأتذكر الآن - على سبيل المثال - مقطوعات المرحوم الأديب حسين عفيف التي تحمل سمة الشعر في تأثيرها وصوغ كلماتها، ولكنها ما برحت نثرًا لا شعرًا لتخليها عن الوزن مكتفية بإيقاع اللغة والعبارة، فالشعر شعر، والقصيدة قصيدة، ولا يقال حتى للقصيدة الحديثة من شعر التفعيلة إنها نثر أو قصيدة نثر.

عبد المنعم كامل

١ - قصيدة النثر لون إبداعي موجود شئنا هذا أم رفضناه، ولكن هل هو موجود بالقوة أو وجود فاعل ومؤثر في حركة الشعر العربي؟ تلك هي المعضلة .

على أنني أستطيع أن أؤكد على أن الشاعر محمد الماغوط فرض هذا التأثير وجعل لقصيدة النثر إمكانية فاعلة، وهذا مالم يستطع أن يفعله سواه من مبدعي هذا اللون من الكتابة .

على أنني أيضًا لا أعتقد أن قصيدة النثر مجرد امتداد للشعر التفعيلي، وإنما هي كيان خاص ذو مقومات خاصة يمكن أن يتحقق إلى حد كبير وأن يؤثر أيضًا .

٢ - ليس لقصيدة النثر - حتى عند الماغوط - مقاييس فنية تتحرك على أساسها، وقد يكون هذا دليل اتهام، ولكنه في الوقت نفسه يمكن أن يكون أحد عوامل نجاحها، إذ هي تعتمد على خلق تلقائي وحر للرؤيا، والغريب حقًا أن الماغوط استطاع أن يخلق شاعرية قصيدة النثر من خلال رؤيا شعرية واسعة وعميقة بغير اعتماد على موسيقى ذات أسس محددة .

ولا نستطيع أن نقول إن الماغوط يعتمد على الصوتيات اللغوية أو تماثل حروف ذات مخارج متشابهة أو أطوال متناسبة بين الجمل أو تراكيب ذات إيقاع ما، ولكنه يخلق ما يمكن تسميته بموسيقى الرؤيا، ولكن أيضًا . . هل فعل أحد غير الماغوط شيئًا فيما يتعلق بقصيدة النثر ؟

٣ـ على أنني ـ ولا أحسبني قد وقعت في تناقض ـ لا أعتقد أن ظروفًا حضارية مشابهة لهذه الظروف التي أوجدت هذا الشكل الشعري في أوربا ـ قد تخلقت في التاريخ العربي؛ بحيث تستلزم وجود هذا الشكل لدينا، فما زال القارىء العادي في كثير من الأحيان ضد القصيدة التفعيلية؟ البعض لم يحسم مواقفه منها، وبعض نقادنا المستنيرين ينادون بالعودة إلى العروض التقليدي، فكيف يمكن أن نتجاوز المتلقي إلى حد أن نفاجئه بقصيدة هي ضد كل ما يعرفه عن الشعر .

والحقيقة أنني رغم كل شيء لا أعتقد أن المستقبل يحمل قدرًا من إمكانية إنجاح قصيدة النثر، وهذا الاعتقاد أساسه عندي حدس فني خاص، وفهم خاص أيضًا لروح الحضارة العربية ومنطق الأشياء .

د. عبد القادر القط

أعتقد أن لقصيدة النثر مفهومها المصطلح عليه، فالموسيقى فيها تكون إيقاعًا وليس وزنًا مطردًا، وميزة هذا الشكل أنه يتحرر من القيود الشكلية إذا كان صاحبه ذا موهبة حقيقية، ولكنه أيضًا يحتاج إلى رهافة حس من حيث اللغة حتي يكون مبررًا كشكل فني قريب من الشعر، ويحتاج أيضًا إلى عنصر من عناصر الفكر حتى يبرر عدول الشاعر عن هذا الشكل الشعري المتعارف عليه والذي يعبر عن الوجدان وعن الحس إلى شكل آخر به قدر من إمكانات الشعر وقدر من الإمكانات الفكرية للنثر، وهذا ربما يكون غير موجود في قصيدة النثر عندنا . . أما في لبنان حيث شاع هذا الضرب من القول، فإنه موغل في التجريد إلى حد بعيد، مع أن هذا بطبيعة أنه نثر وبطبيعة أنه يتوقع من صاحبه أن يمزج بين الشعور وبين الفكر يقتضي قدرًا غير قليل من الوضوح . . لكن على أية حالة إذا كان

الإنسان يكتب في هذا اللون فلابد أن يدرك أنه يكتب نثرًا ولا يكتب شعرًا، لكن إذا بدأ يكتب شعرًا ثم يختل الوزن في يده، فليس هذا - إذن - قصيدة نثر، ولكنها قصيدة «مكسَّرة».

د. عبد الله سرور

كتَّاب قصيدة النثر هم من أصحاب الشعر الجديد. ولقد اختاروا لشعرهم صفة الجديد ليؤكدوا له فضلين أولهما : الجدة الزمنية، فهو آخر ما أبدعه العقل البشري المتطور. وثانيهما : الجدة الفنية حيث إنه أتى بما لم يسبق إليه .

وهم يرفضون البحر العروضي والتفعيلة الخليلية ويرون أن تحديد الشعر بالوزن هو تحديد خارجي وسطحي يناقض ماهية الشعر، لأن الوزن تحديد للنظم لا للشعر. ويرون أن طريقة استخدام اللغة هي المقياس الأصلح للتمييز بين الشعر والنثر، فحيث يحيدون باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ويضيفون إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة تكون كتاباتهم شعرًا. وهنا تكون الصورة أهم عناصر هذا المقياس فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة .

والتعبير الشعري الجديد - عند هؤلاء - تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية، ولذا فهم يسعون دائمًا إلى التأكيد على العلاقة أو المواءمة بين الموسيقى الناشئة من الخصائص الصوتية للكلمات وتناسقها معًا وبين موسيقى الحالة النفسية للقارىء أو المتلقي، فتكون الموسيقى متلبسة بالكلمات وليست شيئًا خارجًا عنها. وهذه جميعًا تصنع نسقًا موسيقيًا جديدًا ومخالفًا لكل نسق موسيقي معروف، ومن ثم تكون القصيدة الجديدة بحق هي التي تتخلى تمامًا عن الوزن والقافية .

ونحن نرفض ما ذهب إليه هؤلاء الشعراء لأسباب منها :

أولاً : ليس هناك فن يستغني عن مجموعة الضوابط اللازمة له. وماداموا يرفضون ضوابط فن الشعر فعليهم أن يختاروا لأعمالهم أسماء أخرى غير لفظتي (شعر) و(قصيدة).

ثانيًا : هم واهمون في زعمهم أنهم يحيدون عن الطريقة العادية للتعبير اللغوي وأنهم يضيفون إليها خصائص الإثارة والدهشة، هم واهمون ألف وهم لأن هذا الجديد الذي يزعمون أنهم يأتوننا الآن به هو قديم كل القدم، فالشعر الحق لا يعرف طريقة عادية في التعبير ولعلهم قرأوا عن شيء اسمه اللغة الشعرية ، وهي اللغة التي يحدث فيها الشعر تغييرات تجعل منها شيئًا آخر بعد أن تخضع للتجربة الشعرية ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة . وهي شرط أساسي في إبداع كل شاعر جيد . فأين جديدهم ؟

ثالثًا : إن ادعاءهم أن الصورة الشعرية أداة تعبيرية من نوع خاص هو قول مكرور سبقهم إليه كثيرون، وتجسد لنا في إبداعات عديد من الشعراء العرب المحدثين من غير أصحاب قصيدة النثر بعد أن أصبحت الصورة الشعرية الحديثة ذات فلسفة جمالية خاصة تتميز بالحيوية لتكوينها العضوي المؤتلف . وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية - قديمًا - فقد أصبحت الصورة ذاتها - حديثًا - هي هذه الأداة .

رابعًا : إنهم يجترئون على اللغة ويتمسحون فيها إلى حد الشذوذ والتخريب تحت زعم الجدة والبراعة . وهذه قضية يطول الحديث فيها غير أن الحقيقة المؤكدة هي أن على هؤلاء الشعراء أن يعرفوا أولاً لغتهم جيدًا حتى يضعوا أقدامهم على أول طريق الإبداع .

فاروق جويدة

بلا شك أن لكل فن قواعده، وهذه القواعد تنطلق من أساس تاريخي وفني، فلا يمكن أن ترسم لوحة دون أن تكون لديك القدرة على تركيب الألوان، ومعرفة المسافات، كما أنه لا يمكن للموسيقي أن يكتب موسيقى دون أن يكون لديه استعداد تذوقي واستعداد فني، ولا أدري لماذا أصبح الشعر هو المنطقة الوحيدة المستباحة في الفن الآن؟ هناك ما يسمى بالنثر، وهناك ما يسمى بالشعر، وهذا فن يختلف تمامًا عن ذاك، والمصيبة أن أصحاب النثر يحلمون الآن أن يكونوا شعراء اعتقادًا بأن للشعر مكانة أرقى وأكثر اقترابًا من الناس، فيحاولون كتابة الشعر فتصبح كتاباتهم شيئًا مختلفًا تمامًا . . لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، وإنما يطلقون عليه قصيدة النثر أو الشعر النثري، لماذا لا تسمى

نثرًا فقط ؟ وما هو الإصرار على أن تسمى شعرًا أو تسمى قصيدة، فالقصيدة لها مقوماتها ولها أصولها وقواعدها .

وأنا أعتقد أن هذا أكبر خطر يهدد الآن حركة الشعر الحديث، فسوف يقتلها تمامًا من جذورها .

والشعر العربي بالذات ليس كالقصة أو المسرحية أو الرواية، إنه أقدم فنوننا العربية، فهو ليس وليدًا جديدًا عمره خمسون أو سبعون عامًا، إنه وليد متكامل عمره ٣ آلاف سنة الآن، إن محاولات التجريب فيه لا ينبغي أن تسقط هذا التراث لأنها ستحكم علي نفسها بالفشل. ومن أجمل الأشياء في لغتنا العربية موسيقاها وإيقاعها وتشكيل صورها، فكيف أضحي بكل ذلك من أجل القصيدة النثرية ! وكيف أطلب من شاب لم يعرف قواعد اللغة العربية ولا يمارس الكتابة على بحور الشعر أو على نظام التفعيلة أن يكون شاعرًا ويكتب لنا ما يسمى بالقصيدة النثرية .

في تقديري أن هذه مؤامرة على الشعر العربي والذي سيخسر فيها ليس الشعر العربي ولكن الخاسر الأول فيها هو محاولات التجديد التي لا ينكر أحد أنها أضافت مذاقًا جديدًا لهذا الشعر، وكنا نتمنى أن نسير في اتجاهها ولا نخطىء هدفها كما يحدث الآن .

كنت أتصور أن التطور الطبيعي لحركة الشعر الحديث هو إبداع أعمال درامية ضخمة تضيف وتثري حياتنا الشعرية، ولكن المؤسف أنها انتهت إلى شارع ضيق مسدود اسمه «قصيدة النثر» بدلاً من أن تتجه إلى عالم فسيح متكامل هو الشعر الدرامي أو الدراما الشعرية، فبدلاً من أن يتجه الشعراء الكبار إلى الأعمال الدرامية الضخمة التي تحتاج إلى جهد ومثابرة ومعاناة اتجهوا إلى أبسط الأشياء وأردئها في الوقت نفسه، وهو ما يسمى بقصيدة النثر .

فاروق خلف

سوف أحاول الاختصار في الإجابة على سؤالك :

أولاً : أرجوك ألا تحاول تقديم قوانين أو أحكام نهائية لحركة الشعر، هذا ضد

طبيعته، وضد طبيعتنا، تكفينا محاولة اكتناه الآفاق الطرية والانفلات من أسر القدسية إلى فضاء الحرية، ولمن يأتون بعدنا أن يفعلوا مثلنا .

ثانيًا : إن الشعر التفعيلي يمكن رده إلى نظام إيقاعي واحد يتكون من تتابعات لوحدات زمنية ونغمية محددة، وكل تشكيل يحتوي على علاقة تتابع لهذه الوحدات هو ما اصطلح العروضيون على تسميته بالبحر .

ولكن نظام الخليل لم يدرج كل التشكيلات الممكنة لعلاقات تتابع هذه الوحدات، وقصيدة النثر، إذا اتفقنا على صحة التسمية هي تشكيلات جديدة تستثمر الطاقات الكامنة في علاقات التتابع لوحدات الإيقاع في الشعر العربي، وليست خروجًا عليه، فهي ليست الامتداد الطبيعي لقصيدة الشعر الحر أو حتى الشعر العمودي فحسب، ولكنها الاكتشاف لباقي أرض الوطن الشعري لم نكن نقربها بسبب تحجر الرؤيا العربية للعالم وللذات وخاصة في مصر .

فاروق شوشة

أرفض ما يسمى بـ «قصيدة النثر» باعتباره امتدادًا طبيعيًا للشعر الحر، وأرحب به باعتباره نسقًا للكتابة يحاول أن يتجاوز برودة النثر بإكسابه حرارة الوهج الشعري، ولكنه يظل نثرًا دافئًا وجميلاً. والتخلي عن الإيقاع الموسيقي بهذه الصورة التامة والمطلقة كما في قصيدة النثر من شأنه أن يفتح الباب للفوضى المطلقة وللتغريب وللتجاوز وللشذوذ إذا اعتبرنا محصلته شعرًا، والأجدى أن تصنف هذه الكتابات حيث هي دون خلط أو افتعال أو ادعاء .

فوزي خضر

الحديث عما أطلق عليه «قصدة النثر» يحتم التعرض لعدة نقاط مهمة تتحدد في الآتي :

١ - كل حركة تجديدية في الفن والأدب قوبلت. أول ما قوبلت. بالرفض، فإما أن تثبت بالتقنين أو تسقط، ومن هنا فإن قصيدة النثر ستسقط إذا لم يستطع مدعوها التقنين لها .

٢ ـ لا يجب الخلط بين ألوان الأدب، فالشعر إذا جردناه من الموسيقى ـ وهي من أهم أعمدته الرئيسية ـ أصبح لونًا آخر من الأدب تعارفنا على تسميته «النثر الفني»، لذا يجب التقنين لقصيدة النثر موسيقيًا ـ حيث إن الموسيقى علم، وكل العلوم قابلة للتقنين، أو فلينسحب مدعوها من الساحة .

٣ ـ حمى التجديد التي أصابت هذا الجيل من الشعراء أدت بهم إلى مغامرات فنية فاشلة لأنها بلا جذور بينما تثبت ـ في مجال الأدب ـ المغامرات الفنية ذات الجذور، فهكذا علمنا تاريخ الأدب، وفي رأيي أن قصيدة النثر من المغامرات الفنية التي تفتقد للجذور، حيث إنها اعتمدت في بقائها على الخلط بين ألوان الأدب، ولم تعتمد على تطوير اللون الأدبي، ولكن كان المخرج لها ـ من دائرة العجز عن التقنين ـ هو هذا التشويه الذي أحدثه مدعوها بالخلط بين الشعر والنثر المحددين بأصول لكل منهما .

٤ ـ وجد أنصاف الشعراء قصيدة النثر فرصة للكتابة والنشر دون الالتزام بإجهاد أنفسهم في تحصيل المعرفة وامتلاك أدوات الشعر، ووجدوا قصيدة النثر تتمشى مع قدراتهم الإبداعية والعلمية .

٥ ـ ظهور قصيدة النثر كان فرصة لهجوم المهاجمين على حركة شعر التفعيلة واتهام شعرائه بالقصور، وهؤلاء المهاجمون انقسموا إلى ثلاثة أقسام أولها : الشعراء التقليديون الذين ادعوا أن قصيدة النثر امتداد لشكل التفعيلة ـ وهذا غير صحيح ـ واعتبروه خير دليل على صحة موقفهم برفض الشكل التفعيلي، وإثبات صحة الشكل البيتي للشعر العربي، وثانيها : أنصاف النقاد الذين دخلوا إلى ساحة النقد ـ لخلو الساحة من النقاد المخلصين، إلا قلة قليلة ـ فانقضوا بشراسة على حركة الشعر ككل، وأخذوا يتهمون جيل الشعراء الجدد بإفساد الشعر، وثالثها : الشعراء الرواد والأجيال السابقة من شعراء التفعيلة الذين وجدوا في الهجوم على الجيل الجديد ـ من شعراء التفعيلة أيضًا ـ تثبيتًا لمكانتهم الشعرية التي تهتز بهم بعد أن تحولوا من الإبداع إلى الثرثرة ومهاجمة الأجيال التي تليهم، رابطين ـ بخطأ أيضًا ـ بين الجيل الجديد من شعراء التفعيلة وأصحاب قصيدة النثر .

٦ ـ لم يوجد مدعو قصيدة النثر بديلاً موسيقيًا للتفعيلات الخليلية والبحث عن بديل

يمكن تقبله إذا أصبحت الأداة الموجودة غير قادرة على العطاء أو تأدية دورها المطلوب، وأنا أعتقد أن الأوزان الخليلية قادرة على العطاء حتى الآن . . وحمى التجديد هي التي أدت بالمتهافتين عليها إلى محاولة تدمير كل ما هو قديم حتى ولو كان صالحًا . . إن المرآة ـ مثلاً ـ تستخدم منذ آلاف السنين، ومازلنا نستخدمها حتى اليوم لنرى أوجهنا فيها، وعلى الرغم من التقدم العلمي الباهر ـ عبر آلاف السنين ـ فإن المرآة لم تزل مستخدَمة . . لماذا؟ لأنها لم تزل تؤدي دورها كأداة، وعلى الرغم من هذا إذا وجد البديل فلا مانع من استخدامه، إذن القضية ليست قضية تدمير كل ما هو قديم، ولكن قضية استخدام ما يستطيع تأدية دوره والعطاء من خلاله، ومن هنا فأنا أرى أنه لا ضرورة مطلقًا لتدمير الأوزان الخليلية مادامت قادرة على العطاء، ومادمنا لم نجد البديل حتى الآن .

محجوب موسى

أعجب العجب أن نكون أغنى شعوب الأرض عروضًا ثم تستعبدنا هذه (الموضات) الوافدة، وأعجب من العجب نفسه أن بحور شعرنا ومشتقاتها الكثيرة لا يكاد الواحد من هؤلاء المسبحين بحمد (التقاليع) يسبح في أقربها غورًا حتى (يقب ويغطس) وعلى الرغم من فقره المدقع فإننا نراه ينادي بالملح السكري أو السكر الملحي، وكأنه قد استنفد كل بحور شعرنا، حتى الذين لهم قدم في السباحة ما تعصبوا لهذا الضرب الغريب من (الموضة) إلا لإيهامنا (بتجاوزهم) وهم لم يشبوا عن الطوق إلا قليلاً إذا قسناهم بشعراء تراثنا العظام، الذين غاصوا في أغوار بحورهم وعادوا لنا بالدر المكنون، فهل على الأرض (إفلاس) كهذا ؟

ما من شيء في الوجود إلا وله اسم يعرف به، ولا يلتبس بغيره وإذا سميت الأشياء بغير أسمائها فلن تستقيم لنا حياة، بل هي الفوضى تهيمن وتسيطر، العقد المنظوم لا يسمى كذلك إلا بانتظام حبّاته في خيط، فإذا انقطع خيطه فقد خرج من (العقدية) وأصبح حبات (منثورة)، كذلك الشعر ـ الشعر العربي على الأخص ـ لا يكون شعرًا بلا (وزن) . التصوير؟ وهل يكون (النثر الفني) فنيًا بلا تصوير؟ . الخيال؟ وهل يكون ضربًا من ضروب الفن القولي بلا خيال؟ . انتقاء الكلمات الموحية؟ وهل لا ينتقي (الناثر الفني)

كلماته؟ .

لا شيء في الشعر يفتقر إليه (النثر الفني) إلا (الوزن)، ومن نافلة القول أن نقرر أن الوزن (وحده) لا يصنع شعراً فألفية ابن مالك موزونة، ولكن لا شعر بلا وزن، وليس مما ينال من (فنية) قصيدة النثر أن تكون نثراً بحتًا، أما ادعاء معالجيها أنها (قصيدة) فما أجرأهم عليه إلا خلو (القانون) من مادة تعاقب من يدعي هذا الادعاء الذي يلغي المنطق إلغاءً (النحيف السمين ؛ الجميل القبيح ؛ الطويل القصير) لو استقام هذا الكلام فأهلاً وسهلاً بقصيدة النثر .

لقد عرفنا الشعر المرسل، ولم ننكره، وكذلك الشعر الحديث، ومن قبلهما الموشحات والأزجال، فلماذا لم ننكر هذه الألوان ؟

لأنها لم تخرج على توالي الحركات والسكنات على نظام مخصوص، هذا التوالي هو الفيصل بين الشعر والنثر، ومهما قيل عن موسيقى النثر فلن يكون إلا نثراً بحتًا (السجع = تطعيم النثر بشيء من الوزن، جرس الحروف، و . . . إلخ) كل هذا لن يشفع للنثر وسيظل نثراً شئنا أو لم نشأ، هكذا طبيعة اللغة العربية، فهي طائر له جناحان نظم ونثر، وقد يتفوق النثر أحيانًا على النظم، ففي النثر آيات من الفن العالي (وحسبنا كتاب الله تعالى، وحديث النبي صلى الله عليه وسلم ، ثم كلام الإمام علي والجاحظ والرافعي و . . . إلخ) ولكن الشعر شعر ، والنثر نثر يلتقيان في كل شئ ما عدا (الوزن) . وهو محصول (الموضيين) من عروضهم العربي قد وصل إلى حد (البشم) فملوا هذا الطعام، فمالوا إلى طعام آخر؟

الواقع يقول: إنهم فقراء فقراء فقراء، حتى الذين كتبوا شعراً عموديًا جيداً فحديثًا جيداً، فلا هم استنفدوا هذا (العروض) الرحيب الرحيب الرحيب، ولا هم حاولوا (ابتكار) أبحر تنهج نهج ما استجد على العروض العربي مستهديًا بقانونه الخالد الأزلي وهو (توالي الحركات والسكنات على نظام مخصوص) .

ولا أريد (إنشاء) من قبيل (كل عصر له إيقاعاته الخاصة) هذا صحيح، ولكنه لن يكون إلا باحترام هذا القانون وهذا ما حدث في كل (تجديد وابتكار) ولدينا الشعر الحديث

مثلاً فقد لوّن في الإيقاعات، ولكن على ضوء هذا القانون الذي لولا دقته لماع الشعر بل لم يعد شعراً على الإطلاق. ولا يصح أبداً أن نقيس شعرنا العربي على أي شعر، فلكل لغة خصوصية في نثرها وشعرها على السواء.

وكم حاول دارسون كثر أن يجروا على شعرنا العربي ما يجري على الشعر الغربي من حيث (النبر) وكم قالوا وقالوا وما النتيجة؟ لا شيء وستظل (لا شيء) فهم قد اعترفوا بأن «النبر لا يستقيم أن يبنى عليه الشعر العربي فهو شعر (كمي) ونحن لا نحجر على أي محاولة ولا حتى على (قصيدة النثر)، وحتى لو أردنا هذا الحجر فمن يمكننا، ولو مكنا لما حجرنا، ولكن سموا لنا الأشياء بأسمائها (بعلم) لا بإنشاء وكلام فضفاض لا ضابط له ولا رابط.

ما أعجب الجالسين على كنز حين يبسطون الأكف مستجدين!

محمد إبراهيم أبو سنة

حاول الشعراء وهم بصدد إعادة التشكيل الموسيقي أن يقدموا تعويضاً هائلاً يقترب من المنجزات الفنية للرد على الاتهامات الخاصة بإهدارهم لقيمة الموسيقى كما وضعها الخليل بن أحمد، أي أن الشعراء قد شحذوا مواهبهم للتعبير عن العصر الحديث من خلال القصيدة الجديدة مستخدمين جماليات معاصرة مثل تطويرهم للغة الشعر واستخدام الأقنعة والتوسع في استخدام التضمين وهضم الأسطورة وتمثلها في أشعارهم وتبني المؤثرات المسرحية والدرامية، والاستفادة من الفن التشكيلي والموسيقى البحتة، كل ذلك ليؤكدوا أنهم لم يخرجوا عبثاً على أوزان الخليل بن أحمد، ولا شك أن حركة الشعر الحديث قد أحرزت نصراً ساحقاً لأنها قدمت المبرر الفني لوجودها من خلال النماذج الشرعية الرفيعة وليس من خلال الحجج المنطقية الباردة، ولا شك أيضاً أن التحرر من قواعد الخليل قد منح الخيال الشعري فرصة نادرة للوصول إلى آفاق ما كان للقصيدة العربية أن تحلق بالقرب منها لولا هذا التمرد الشكلي على القواعد الصارمة للموسيقى التقليدية.

لقد كانت محاولات مجلة «شعر» في الستينيات، وأعمال أدونيس الأخيرة «مفرد بصيغة الجمع» وكتاب «القصائد الخمس» تليها «المطابقات والأوائل» والأعمال الكاملة لمحمد الماغوط، وأعمال حسين عفيف، وهذا الديوان الأخير الذي صدر للشاعر إبراهيم شكر الله بعنوان «مواقف العشق والهوان لطيور البحر» ومحاولات شعراء السبعينيات للتمرد على الاتجاه الرئيسي في حركة الشعر الحديث كل هذا النتاج يجيء ليؤكد حقيقة أساسية هي أننا نواجه الآن محاولة طغيان الهامش على المساحة الأساسية، بل إننا نشهد تواجه النقيضين، وهما : الظهور الشاحب للقصيدة العمودية من جديد في مصر والعراق واليمن، والتخلص كلية من الموسيقى في محاولة سيريالية متطرفة للرد على ضعف الموجة الأساسية لحركة الشعر الحديث .

لقد أصبح المشهد الشعري يمثل عددًا لا ينتهي من الجداول الخارجة من النهر وقد يكون هذا مفيدًا لتوصيل مياه الشعر العذبة إلى أوسع مساحة وجدانية ممكنة، ولكن الذي يدعو للفزع أن يحاول الهامش التجريبي الاستيلاء على مجرى النهر، لأن هذا الموقف سوف يؤدي في النهاية إلى الجفاف التام والقحط .

محمد حمود (٢٨)

من الثابت أن القصيدة ـ أية قصيدة ـ لا يكتمل بناؤها مالم يكن للموسيقى مجال في هيكلية تركيبها ولغتها، فموسيقى الشعر عنصر أصيل في البناء الشعري، بل إن «الذي يفرق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو تجربة الأذن، ذلك أن الشعر كلام موسيقي» .

وجاء في كتاب الصناعتين : الألحان منظومة والألفاظ منثورة والموسيقى في الشعر تهيىء الجو وتخلق الاستعداد النفسي عند المتلقي لاستقبال اهتزازات الشاعر وانفعالاته أي أجواء التجربة الشعرية وهذا يعني أن ثمة تجاوبًا بين النفس وبين إيقاعات الشعر أو موسيقاه «لأن» موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ» وليس ضروريًا أن يكون الإيقاع الشعري نابعًا من أوزان الخليل ولكن الضروري أن يكون ثمة إيقاع موسيقي يضعه الشاعر تبعًا للتجربة ويستسيغه الذوق العام ويحس به إحساسًا جميلاً .

وموسيقى الشعر العربي قائمة في الأساس على الأوزان الرئيسية التي وضعها الخليل ابن أحمد الفراهيدي، وعلى القافية التي تشكل بدورها ركنًا مهمًا من أركان الشعر العربي، وحظ جودتها وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت كما يرى الجاحظ.

وعندما يقال الوزن، يفهم «الإيقاع» أو «التفعيلة» أو «الرنة»، وبالنظر إلى الشعر العربي من خلال منظار الوزن في العصر الحديث نلاحظ أن الشعراء المحدثين حاولوا نقل الشعر العربي إلى أنماط جديدة تتيح للشاعر حرية أكبر في التعبير.

وقد تنوعت هذه الأشكال فاستمرت مسيرة الشعر المنتظم ويقصد به البيت التقليدي عند العرب والبيت الإسكندري عند الفرنسيين، وهذان المثالان كانا يعدان النموذجين الأرفعين لبناء الشعر عند الأمتين العربية والفرنسية.

وبالنسبة للشعر «المنثور» فهو شكل يغاير كل الأشكال التي سبقته حتى إن هناك بعض اللبس بين الشعر المنثور وقصيدة النثر.

ومع ذلك فإن عالم الموسيقى في «قصيدة النثر» عالم شخصي خاص على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة الوزن الذي هو قائم علي اتفاقات وقواعد ومواصفات، فشاعر الوزن من هذه الناحية يقبل بقواعد السلف ويتبناها بينما شاعر النثر يرفضها.

إن موسيقى الشعر عند العرب لاسيما قديمًا تقوم على الوزن والقافية، وهذه أسس ما يميز الشعر عن النثر للوهلة الأولى بغض النظر عن الصورة الشعرية والقصد اللذين هما أقصى ما يميز الشعر. «فالشعر يقوم بعد القصد والنية على اللفظ والمعنى والوزن والقافية».

وعلى مثل هذا قامت محاولات التجديد في الشعر العربي الحديث إذ إن السؤال الذي تطرحه القصيدة ليس هو في تركيبها ولا في بنيويتها ولا بابتعادها عن العروض التقليدية ولا طبيعة المعنى الذي تنقله إلى القارىء أو السامع، ولكن السؤال يكمن في نوعية القصيدة نفسها، في وجودها الشعري أو رغبتها بأن تكون هذا الأثر الفني الذي

يصعب شرحه، والذي هو الشعر تعريفًا. ذاك أن الشعر في مفهومه النقدي لم يستقر على حال معينة ولم يؤد بمعنى معين عند كل الشعراء لكنه «يبقى اللغة الموجدة للاتصال» .

وقد قال أفلاطون : لا ينبغي أن تمنع النفس من معانقة بعضها بعضًا ألا ترى أن أهل القناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على إبداعهم ترنموا بالألحان؟ . . . والشعر ينبت من حبِ الإنسان للإيقاع وتوافق النغم كما يؤكد أرسطو، فالنفس تعشق النغم والروح نحن إليه كما يقول ابن عبد ربه، وهذا ابن رشيق يقول: وإن ألذ الملاذ كلها اللحن، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار ويرى ابن سلام الجمحي أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية غير أن القصيدة العربية القديمة المعروفة فنيًا بشكلها التام لم تكن وليدة المصادفة بل مرت بأطوار من النمو .

إذا لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة كما يرى ابن سلام .

وربما تكون هذه الأبيات مقفاة أو غير مقفاة. إذ الذي يبدو لنا أن الشعر قبل أن يتمرس بالقافية كان يدور أول أمره على موازنة الألفاظ ومقابلة المعاني في تركيب يخالطها شيء من الإيقاع ويمكن أن يكون السجع الجاهلي، وقديمًا قبل أن تعرف العرب قواعد النظم والقافية. كان التقسيم هو عماد النظم وفقاره يأتي الناظم بكلامه قسيمًا قسيمًا وتبدى الفكر وكل قسم يأتي به بمثل جملة أو فقرة أو دفعة من دفعات التعبير .

د. محمد مصطفى هدارة

قديمًا كنا نعرف ما يسمى بالشعر المنثور، وبعض كتابنا الأقدمين في مطلع هذا القرن كانون يسيرون في هذا الاتجاه، وكنا نقول دائمًا إنه لا يوجد عندنا إلا شعر ونثر، أما أن يكون شعرًا منثورًا أو نثرًا مشعورًا فهذا جديد على الفهم ولابد أن يكون هناك فرق بين الشعر والنثر، إما أن يكون هناك شعر أو يكون هناك نثر، ولماذا المزج بين الأمرين؟ بعض الاتجاهات الحديثة في مدرسة أدونيس أشاعت أنهم يريدون إزالة الحواجز تمامًا بين الشعر وبين النثر، ومن هنا قالوا إن الوزن ليس إطارًا مطلقًا لما يسمى بالشعر، وإن هناك عناصر

كثيرة للشعر غير الوزن، وممن كتب في ذلك محمد الماغوط السوري، وهو له عدة دواوين فيها نثر عادي يقول عنه إنه نثر شعري وإن فيه صوراً وخيالات وإيقاعات، ولأن فيه عناصر كثيرة يدعي أنها تتساوى مع الشعر، وإن لم تعتمد لا على البحور القديمة ولا على نظام التفعيلة السائر الآن، فهذه قصيدة النثر التي يروج لها البعض، وفي الحقيقة أن الذوق العربي الآن لم يتقبلها، ولم نزل نعتقد أن الشعر شعر، والنثر نثر، وأن لا سبيل أبداً إلى إزالة الحواجز بين الفنين .

محيي الدين اللاذقاني (٢٩)

قصيدة النثر ليست لها أية علاقة بشعر التفعيلة، وقد ولدت بتقديري بعد الإكثار من ترجمة الشعر الغربي حيث وجد الشاعر العربي بعد الاطلاع على النماذج المترجمة أنه بإمكانه أن يقول شعراً بدون قافية ووزن أيضًا، وقصيدة النثر تقوم على الصورة، فشعراء النثر الكبار هم مصورون بالدرجة الأولى، والصورة الشعرية عند محمد الماغوط أقوى منها عند أي شاعر آخر بما في ذلك أدونيس، أيضًا تقوم قصيدة النثر على التناغم بين المفردات، ولنبق في دائرة محمد الماغوط، فهو حين يقدم صورة مذهلة عن بلده (سلمية) نرى أن علاقات الألفاظ بها رابط غير محسوس للوهلة الأولى، لكنه يبدأ في التكشف مع التعمق في فهم أجواء القصيدة . والقول بأن قصيدة النثر امتداد لشعر التفعيلة مقبول إذا كان يقصد به الامتداد التاريخي وليس الامتداد الفني، لأن جيل شعراء النثر ظهر بعد جيل الرواد في الشعر الحديث، وأذكر مرة كنت أنا والماغوط نعمل معًا في الشارقة، فسألته ألم تحاول أن تكتب قصائد من شعر التفعيلة - الآن على الأقل ؟

فقال إن المحافظة على قافية ووزن وسط الإيقاع السريع هو نوع من الردة وقد يكون مصيبًا تمامًا، فقصيدة النثر بما تقدمه من آفاق مفتوحة تجعل شاعرها أكثر قدرة على التحرر من القيود الفنية، ومع إيماني بهذا التحرر أظل أؤمن بقول جميل لهيجل يقول فيه : إن الموهبة الحقيقية تتحرك وسط قيودها الفنية كما لو كانت في جوها الطبيعي، فالشاعر المتمكن يستطيع أن يكتب التقليدي والتفعيلي وقصيدة النثر، وأعتقد أن كتابة قصيدة النثر من أشق المهام التي يقوم بها الشاعر .



قضـــــايـــا
القصة القصيرة

تمهيد

بقلم : د. عبد الحميد إبراهيم

هذا ملف يحوي المناقشات التي دارت على صفحات مجلة إبداع، بدأتها بمقال عن القصة القصيرة في السبعينيات، وتبعه استفتاء حول هذا المقال، أجراه أحمد فضل شبلول، واشترك فيه كثير من المبدعين، ثم رد على هذا الاستفتاء، بقلم جمال التلاوي .

إن فكرة الاستفتاء شيء جديد على النقد الأدبي، فقد كان النقد في النصف الأول من هذا القرن، يمثل معارك فردية، تدور بين بطلين، كأنهما من أبطال الملاحم، يثور فيها الغبار والسباب والطعان وفكرة الاستفتاء تؤذن ببداية جديدة، ينتهي فيها عصر الملاحم والبطولة الفردية، فلم يعد هناك الناقد الوحيد، أو النقاد الدكاترة، بل هناك نقاد كثيرون، وهناك مجموعة من الآراء، تتناول الظاهرة الواحدة من زوايا مختلفة .

حقًا . . . هناك آراء متطرفة في الاستفتاء، ولكن بجانبها آراء معتدلة، إننا على أية حال إزاء «وثيقة»، ينظر فيها القارىء بطريقة موضوعية، ليستخلص منها - في النهاية - صورة عن وضع القصة القصيرة في السبعينيات .

وليست هناك أزمة في القصة القصيرة عند جيل الستينيات، كما يحلو لهؤلاء الذين يتحدثون دائمًا عن أزمات، وبنبرة حزينة، تستجدي دائمًا العطف. إن هذا الجيل يمثل في ظني استمراراً للخط التجديدي الذي بدأه يحيى حقي، ويوسف الشاروني، ثم انفجر في صورة جماعية عند جيل الستينيات .

حقًا . . كانت صورة التجديد في الستينيات ترتد في الغالب نحو الداخل، يجتر الكاتب همومه، وأحيانًا عقده، الإحباطات كثيرة، لا يستطيع دفعها، فيبكي أو يتباكى أو

يستبكي، لقد بدأ هذا الخط ينضج في السبعينيات، سقطت كل الأقنعة، لم يعد هناك مجال للتباكي، أصبحت المواجهة ضرورية، والخروج من قوقعة الذات لازمًا، وأصبحت طريقة الوصف والتسجيل مطروحة للوصول إلى حقيقة الأمور، بعيدًا عن الأوهام واجترار الآلام.

لست أريد أن أصادر حرية القارىء، فأستبق النتائج، سأدعه يطالع الصفحات القادمة وحده، وسنناقش من جديد، حين يصل إلى السطر الأخير، فالرأي والرأي الآخر هما الطريق «للاقتراب» من الحقيقة، ولست أقول امتلاكها، فالحقيقة شيء نسبي وموقوت، تند عن التعريف الجامع المانع، وادعاء تملكها شيء يدل على الغفلة والسذاجة، ولكن كل جهد يبذل يظل خطوة في الطريق، الذي ينفي نفسه بنفسه، ويحيل الجديد دائمًا إلى قديم، ولكن في صورة مستمرة وصاعدة بإذن الله.

القصة القصيرة في السبعينيات

د. عبد الحميد إبراهيم

تحت هذا العنوان أصدرت مطبعة القاهرة (١٩٨٣م)، مجموعة مختارات، تضم أربع عشرة قصة، تمثل وضع القصة القصيرة في السبعينيات .

وبداءة فإن هذه المجموعة لا تستطيع أن تقدم صورة كاملة لهذا الجيل، فهناك كتاب تجاهلتهم هذه المجموعة، ثم إن الاستشهاد بقصة أو قصتين لا يقدم صورة صادقة عن كاتب ما، بالاضافة إلى أن بعض قصص هذه المجموعة، لا تصل إلى المستوى الذي يعبر عن وضعية القصة، بعد طول الفترة الزمنية التي عرفنا فيها هذا الفن، واطلعنا على مختلف إنجازاته، ففي المجموعة قصص تقليدية لا تختلف عن قصص العشرينيات، التي تحوي موضوعًا خلقيًا هادفًا. وفيها أيضًا قصص ذات طابع انتقالي، يستخدم الأدوات المشحونة المباشرة ويستثير المشاعر، ويأخذ من الشعر ظاهره، ويترك جوهره وإيقاعه .

* * *

عجيب أمر هذا الجيل، إنه الجمود المطلق الذي يخلو من المشاعر : لا نسمة حب، لا نسمة رقيقة، لا لمسة حنان. إن جيل الستينيات من أمثال أحمد هاشم الشريف، ومحمد حافظ رجب، وأحمد الشيخ، يحسون بعبث الواقع فيجزعون، ويتباكون من أجل أشياء افتقدوها في واقعهم، ويتألمون لأنهم لا يزالون يحنون إلى هذه الأشياء. إن الان روب جرييه يسمى كتاب العبث «الرومانسيين الجدد» لأنهم افترضوا في الكون معاني قائمة، فلما افتقدوها صرخوا في طلبها. أما جيل السبعينيات فلا يتباكون حتى على عبث

الأشياء، إنه الجمود الذي يصل إلى حد الحياد أمام كل شيء، فالصداقة سطحية، والحب سطحي، حتى علاقة الابن بأبيه تعامل بطريقة عارضة، إنه شيء يذكر بأدب ما بين الحربين في أوربا، ومن ثم نجد كلمة «حرب» تتردد في ثنايا معظم هذه المجموعة، إن قصة محمود الورداني، تتحدث عن عملية نقل الجثث وتكفينها، ومن وجهة نظر جندي يصف كل شيء بحياد مثير للأعصاب .

* * *

إن عنوان قصة «الشجرة والعصافير» لا يعني شيئًا رومانسيًا جذابًا، كهذا الذي كنا نقرؤه في القصائد التي تتغنى بجمال الطبيعة، أو في القصص التي تتخذ من الطبيعة خلفية لمشاعر الحب، إن هذا المعنى القديم مفقود في قصة إبراهيم عبد المجيد، لا حب، لا جمال، لا خيال، لا غناء بالطبيعة. إن العلاقة بين الشجرة والعصافير من نوع غريب، لا نجد له مثيلاً في القصص السابقة. لقد هجرت العصافير الشجرة، ولم تحاول أن تبني لها أعشاشًا داخلها، على الرغم من أنها الشجرة الوحيدة في هذا المكان، وفضلت أن تطير حول ماسورة . لم يحدثنا المؤلف عن نوع الشجرة ولا عن ثمارها، فقط هي شجرة وحيدة، كلما زرعها سالم أتى حسان فقطعها، حتى صاحبها سالم ينسى كم مرة غرسها، إنه يسأل صديقه حسان : «لماذا قطعت الشجرة الثانية؟» فيجيبه : «إنها الخامسة وأنت تنسى». وكلمة «صديقه» هنا قد تكون من باب المجاز التهكمي، حقًا هما يعيشان معًا أكثر من خمس سنوات، ولكنهما لا يتواصلان، وبينهما شيء من العداء، يغرس أحدهما شجرة فيقطعها الآخر، ومع ذلك لا يصلان إلى القطيعة، يهدد أحدهما الآخر ولا ينفذ، ويعيشان في النهاية في كوخ واحد ويشربان من بئر واحدة. إن كل ذلك منطقي بمفهوم القصة، فالعلاقات ليست عميقة، وكل شيء طاف فوق السطح، حتى العصافير هنا نادرة معدنية كأنها في سيرك، دربها صاحبها على الحركات، يأمرها أن تنزل إلى الأرض أو تنتقل إلى كتفه الأيسر فتستجيب. تهجر الشجرة وتفضل الماسورة المعدنية، ثم تغادر في النهاية المكان، دون أن ترد عن تساؤلات صاحبها .

تخلي المؤلف وعن عمد عن الرمز الجميل للشجرة والعصفور، ليتبنى رمزًا جديدًا

يعبر عن واقعه، وطريقة استخدامه للرمز ليست تقليدية، والرمز عنده لا يعبر عن التجربة، بل إنه يلتحم بها، فلا تحس بدال ومدلول، ورامز ومرموز، إن الشجرة والعصافير يقعان على قدم المساواة، مع حسان وسالم، ليعبر الجميع عن اختلاط لا يفهم، ولا توجد محاولة لفهمه، الشجرة لا تثمر ولا تهتم، العصافير لا تبتني أعشاشًا ولا تهتم، وسالم وحسان يعيش كل منهما في نفسه ولا يهتم بالآخر، ولا يعرفان شيئًا عن المدينة وعماحولها، فقط يسمعان من المسافرين أن حربًا انتهت، وأخرى قامت، وثالثة في الطريق، ويسمعان أيضًا أن المدينة قد هدمت ليقام مصنع، وأن المصنع قد هدم لتحل محله عمارات، وأن العمارات قد هدمت ليعاد بناء المصانع .

وهكذا اختفى الثابت والجميل، ولا يحل شيء جديد، بل لم يعد هناك من يهتم بما سيأتي، وتأتي النهاية وسط هذا فتكون زاعقة، وكأنها صرخة النجاة . إن الرياح تصفر في الخارج، وصوت الرعد يتعاقب، وكأنه جبل يسقط فوق جبل، والبرق يتسلل إلى الكوخ بالرهبة، فيضع حسان براد الشاي فوق النار وهو يقول : «الدينا حطب يكفيا عامًا آخر ولا يجب أن نموت من البرد بأي حال»، قد تبدو هذه النهاية ملحمية وتشنجية بالمنطق التقليدي، ولكنها مبررة بمنطق الغريق، إنها صرخة النجاة، أو قل هي رقصة المذبوح .

* * *

وإذا كانت الطبيعة تتحول عند إبراهيم عبد المجيد إلى شيء عقيم، فإن سحر توفيق في قصتها «البحث عن متاهة» تعيش المتاهة نفسها، إنها الأنثى الوحيدة بين كتاب تلك المجموعة، وبدلاً من أن تغرس نسمة حب، أو على الأقل تأسى على ضياع هذه النسمة، إذا بها وبتعمد ـ تؤكده صيغة الراوي ـ تتقبل فقدان الصلة بين الطرفين كشيء طبعي، فلا تواصل بينها وبين صديقها سعيد، تلتقي به عند النيل فلا يكون هناك شيء غير النهر وحده، يحدثها عن الحب، فتحدثه عن رجل كان يحبها وتحبه، ثم انتهى كل شيء، ولا تدري لماذا حدث، وما الذي حدث، ترى رجلاً عجوزًا يأتي إلى النيل فيثيرها، لا لأنه رمز للمعرفة، أو أن هناك اسقاطات أدبية، كما يرى إدوار الخراط في المقدمة، فهذا تبسيط لأمور لا تحتمل التبسيط، فالبطلة جادة لا تقف عند العقد، وهي لا تبحث عن المعرفة،

فقد انتهى في جيلها عصر المعرفة، إنها تبحث فقط عن متاهة، وتتبع هذا الرجل حتى وصل إلى بيت أصفر باهت اللون، دخل من باب نزل إليه بضع درجات، وكان المدخل مليئًا بالظلام، ظلت تنظر لفترة إلى المدخل المظلم، ثم دارت لترجع، ووجدت نفسها قد نسيت الطريق الذي أتت منه .

ويهبط عليها الحل كشيء إلهامي، لقد عرفت طريقها ومع سبق الإصرار، جاء موعد سعيد فلا تهتم، تحاول أن تتذكر ملامح الرجل العجوز فلا تستطيع، أيكون الحل هو قطع الصلة مع سعيد ومع العجوز، أو إنه شيء فوق ذلك، ويشمله، لأنه يمس صميمية موقفها وموقف جيلها .

* * *

ويبدأ عبده جبير قصة «الوداع ! تاج من العشب» بصيغة رافضة «كان على أن أرحل في الصباح في نحو العاشرة تقريبًا، لا أعرف، ربما تأخر القطار كالعادة، يراودني شعور الانطلاق في الصباح المبكر لكن لسوء الحظ سيرحل القطار في نحو العاشرة» . نحن إذن من البدء أمام مستويين متوازيين، ضمير المتكلم والآخر، أما ضمير المتكلم فهو رافض وبطريقة حانقة، قد تفلت من صاحبها، فيردد بين الحين الحين والآخر «أين الشبشب؟»، أما الآخر فهم أهله وأسرته الذين يجب عليه أن يودعهم قبل الرحيل، هو لا يضمر لهم أي عاطفة، وينزلقون على سطح نفسه، دون أن يتركوا عليها أثرًا ما . إن ضمير المتكلم - أو الراوي - يتعامل مع الأشياء بطريقة سطحية، لا يتعمق شيئًا، ولا يبحث عن سبب، ولا يستغرب أمرًا، فالكل يتساوى، وكأننا إزاء ميرسول من نوع جديد، لا يهمه موت أمه أو قتل العربي، فهو يلمس الأشياء من الخارج، يقول عبده جبير بلسان راويه «لم أعد أستطيع أن أقول رأيًا بعد أن غادرت كل شيء، وهو غادرني أيضًا، تركني ألتاذ بصبري النافد» . ومن هنا جاء أسلوبه سريعًا متتاليًا، يتميز بالحياد الذي يصل إلى حد البرود، لا صورة جميلة، ولا استعارة تزيينية، والطبيعة تبدو صماء لا تستجيب لمشاعر الراوي، تنزلق على نفسه، دون أن يكون بينهما تواطؤ من نوع ما، إنه يركب العربة إلى البحر «شارع البحر، الماء اللامع تحت الشمس، الأشجار النائمة على الشاطىء، الطريق الطويل

الرفيق، الكوبري الحجري، ضربات أقدام الخيل الرتيبة، رائحة الهواء المحملة بالمسك».

ويمضي كل هذا سريعًا، ينزلق دون أن يتأمله المؤلف، حتى يصل إلى المحطة. وهنا نصل إلى خاصية يتميز بها عبده جبير عن جيله، إنه يجعل الشكل نفسه جزءًا من التجربة. ويفجر اللغة ويحولها إلى معادل لفظي للتجربة، لا بأس من أن ننقل استشهادًا طويلاً، لا نستطيع بتره أو اختصاره، لأنه تحول إلى لوحة تعكس موقف الراوي، إنه يركب القطار، ويجلس بجوار النافذة وتبدأ الحقول، وتتوالى عليه الصور، سريعة، ومكتظة، ومتداخلة «فأرى هناك الماشية على الجسر وخلفها الرجل على الحمار، وتاج العشب على رأس عمي، ورائحة الروث، والحبال المعلقة على الحائط، وأكوام التراب المرتفعة، والمنحنيان والعزبة والجياد، ووجوه النسوة، وجلاليبهن السوداء التي تلفني، ووجه أختي الصغيرة من أسفل، والدقات الطويلة على الدفوف، والتراتيل وصوت الميكرفون، والدكك المفروشة، والسجائر والطعام، والخراف والماعز تحت النخيل، وصمت المزارع، والبقر النائم في الحوش، وزوجة عمي واقفة، والمنخل، والسرير النحاس، والحلبة باللبن، والأطفال، والمدرسة الشابة، والهلال والقمر، والعروس في الكوشة، والحناء والزغاريد، والنسوة الراقصات، وطلقات الرصاص، وصياح الرجال والعروس، والأيدي المتشابكة، والصناديق الجديدة، ويمد يده، ويرفع الطرحة، وتشيح بوجهها عنه، ويتعرى ويعريها، ويدس في يدها الصرة، وتضحك، ويمد يده إلى شعرها، ويفك الخصلات الطويلة، وتميل ويميل، ويقبلها وتغمض وتغيب، ويندفع، وتتأوه، ويدس السكين، وتصرخ وتصرخ، ويشعر بالدم، ويرتجف وترتجف وترتجف وترتجف، ويرفع جسده والمنديل والدم والحمامة والحناء والنقوط وصواني الشعرية، والصاجات والذهاب والعودة والعمل، والبقر والخراف والحمل، والتوجع والأيام والشهور، والألم والصرخات، والطفل والعمل، والحقول وأعمدة التليفون والزروع والدقات، ونفسك نفسك نفسك نفسك نفسك نفسك، ووجه الجندي وأعمدة التليفون والمزارع والحقول والماشية والعربة الخنطور والمحطة والجيران، وسلوى تأتي مندفعة من بينهن فتتعلق به، فتتجمد أمي، وتصرخ أختي».

إننا هنا إزاء لغة قد تحولت إلى الرتابة نفسها ، وكأنها بتفاهتها هي المسئولة عن لحظات الغثيان التي تنتاب الراوي ، ولكنها لحظات لا تصدر عن موقف ميتافيزيقي ، وكهذا الذي نراه عند روكانتان بل مصدرها ظروف بيئية ، فقد عرفنا أن الراوي اسمه «أبوزيد» ، وأنه قد اشترك في الحرب ، وأنه جلس في القطار بجوار جندي ذاهب للقتال ، فأثار هذا شجنه ، وتوالت الصور - ومعظمها صور من أسرته وأقاربه - سريعة وقابضة ، جعلت الراوي ينسحب إلى نفسه مرة أخرى ، ويلجأ إلى صورة أخته «فله» ، وهي أحب أقاربه إليه «جاءت إليّ وجلست بجواري ، كانت تبدو أكثر نحولاً من قبل ، وكانت تتحدث حديثًا متقطعًا ، وكنت أريدها أن تتحدث ، فأخذت أحدثها وتحدثني حتى توقف القطار» . أين توقف ؟ إن القصة تنتهي عند ذلك ، وقد تركت القارىء في حصار تلك الأفعال المتكررة ذات الإيقاع المتشابه ، وكأنها أخطبوط بألف رجل ورجل .

* * *

أما قصة «الدهس مستمر» لمحسن يونس ، فهي تخلو من المضامين الدلالية ، جنسية أو غيرها ، إن الدال يتحد مع المدلول ، والرامز مع المرموز ، في أمثولة قائمة ، وتفرض وجودها على القارىء ، أن الولد زغلول يركب الحمار ، ويدوس الجدة أمونة في طريقه ، ويغضب العبابدة من أجل جدتهم ، ويقتحمون منزل الولد ، ويجبرونه على أن يعيد تشخيص الحادثة من جديد ، مرة يتطوع مختار بأن يكون هو الحمار ، وأخرى تتطوع ناعسة بأن تكون هي الحمار ، والولد في كل حالة يركب ويسوق .

هذه هي كل الأحداث ، ولكن من الظلم أن نقف عند هذه الأحداث ، أو نكتشف دلالات معنوية لها ، من البداية تعرف أن القصة غير عادية ، وإننا إزاء ملحمة شعبية «ركب الولد زغلول حماره ، وأوقع الجدة أمونة ، وحمارهم هذا ما أن يضع نفسه فوق ظهره ، ويلكزه في جانبيه حتى يطير ، الولد زغلول يعشق أن يطير ، وحينما يطير يضحك» ، بداية نجد أنفسنا في جو شعبي ، ومع شخصية جنية شقية . وهذا يبرر بعض الصور ، التي تبدو مبالغًا فيها «كاريكاتورية» بالمعنى التقليدي ، ولكنها في مكانها باللغة الملحمية «كانوا يكشرون وعيونهم تطلق شرارًا وأنوفهم يخرج منها الزفير لافحًا» . وتأتي الجمل سريعة

وقصيرة ومباشرة، إنها بنت لحظتها، لا تعمل ولا اجتهاد في الصنعة «وهي تتجهم ووجهها صار لونه كالدم، والعرق نبت حول حواجبها، ونزل في عيونها، التي أغمضتها، ولكنها كانت تسمع الأصوات تقول «سوق يا زغلول . . . اضرب يازغلول» .

إننا إزاء تكوين معاصر، تزينه «تيمات» شعبية . إن الأمور تختلط في مهزلة تمثيلية، ولكنها ساحرة وفي إيقاع كوميدي ولكنه جاد، فلا نستطيع أن نتبين الراكب من المركوب، ولا الظالم من المظلوم، ولا الحمار من صاحبه، ولا الرجل من المرأة، وهنا سر تفردها، إنها تكوين يتميز بالحركة، وتبدو الحركة في النهاية صاخبة «ويسمع كلام الناس ويرفع العصا ويتحرك أمام ومن خلف، ظل راكبًا وناعسة تدور» . إنه تكوين يخلو من أي دلالة، معناه ملتبس به، سوى العنوان «والدهس مستمر» الذي جاء تقليديًا، وكأنه قد ألصق بالقصة ، ليلخص معناها، أو ليقسرها على أن تقول شيئًا، لو جاءت بلا عنوان لكان ما فيها يكفيها .

* * *

وتأتي قصص محمد المخزنجي استثماراً تصاعديًا لهذا النوع من الحركة، إنها لحظة متكتمة تنفرج فجأة في إيقاع سريع، وكأننا إزاء خبطات القدر عند بيتهوفن، والتي تأتي بعد همس ناعم أو بعد لحظة صمت، يدخل الطبيب في «حضرة الجذام» عيادة المجذومات، فتحاصره المريضات بكتل اللحم الشائهة، وبقايا الأصابع المتآكلة، ثم يتحول المنظر إلى إيقاع صاخب، فتقدمت إحداهن، وأخذت تهاجمه (يمين شمال قدام جنب) . وأخذ يراوغ هو والممرضة، وبدأ كأنهما يرقصان وهما يراوغان، وبدت المرأة التي تهاجم وكأنها ترقص أيضًا، وأحست الأخريات بذلك «وشرعن يوقعن لها بالأكف، وقد تبدلت سحناتهن الشائهة، لتحمل انبساطًا شاحبًا، راح يزهو ويزهو ويتمدد، مع التهاب الأكف الموقعة واشتعال الرقصة» .

أما الزائر في قصة «مدينة الاختناق» فيحاصر بكل شيء : «لم تكن في الحجرة نافذة واحدة، وكانت جدرانها البالغة الارتفاع مطلية بلون أصفر قابض، تتخلله نقوش فجة معتمة بلون آخر قابض، لعله كان «الأخضر تراب»، وكان السقف الجهم بعيدًا جدًا، وبه

غرزت لمبة صغيرة، تبعث بضوء كاب، كأنه بقايا الذباب تكاد تغطيها بالأسود المطفأ» ، وأخبروه أيضًا أن سرير الحجرة الآخر محجوز لشخص من سكان المدينة . إن كل شيء يتكلم ويصل إلى لحظة الهمس أو الصمت، ثم يتبدل في إيقاع هادر، فما أن يدخل الآخر حجرته ويكشف اللثام، حتى يجد الزائر نفسه أمام امرأة، ذات وجه ناعم ودموع حبيسة . ويغوص معها ويطفو «وعند الذروة التي يهوي بعدها الناس، كانت المرأة تشدني إليها بالأظافر، وتغرز أسنانها في لحم كتفي حتى يكون بكاؤها بغير صوت» .

أما قصة «يوم للمزيكا» فهي تحدث يوم عيد وفي عنبر المساجين، تأتي فرقة الموسيقى لتحيي هذا اليوم، تعزف السلام الجمهوري فيكون صمت، ثم لحن «الله أكبر» فيكون صمت، ثم لحن «خوض بينا البحر» فيكون صمت. ثم يحدث الإيقاع الهادر بعد هذا الصمت المتعمد، لقد تغير اللحن إلى «ميتا أشوفك يا غايب عن عيني» فهلل المسجونون، وهجموا على الفرقة يحملونها بآلتها فوق الأكتاف «وبدأ حوش السجن يتحول إلى مرقص صاخب، والمسجونون الراقصون يحملون الأيتام، الذين راحوا يخلصون في العزف بغبطة» .

إنها لحظات قصار، خلت من العنصر الحكائي بالمعنى القديم، فتميزت بالتركيز والتكثيم، قد نجد بقايا هذا العنصر عند محسن يونس فقد خرج الولد زغلول، وارتكب الحادثة، ثم عاد، وتبعه العبابدة، وكانت الحركة التمثيلية في النهاية، مما يصب القصة ببعض الترهل، أو بتعدد الشخصيات. أما هنا فبعد لحظة قصيرة، أو أقل هي لحظة صمت، يبدأ الإيقاع الهادر، ولا يهدأ حتى مع نهاية القصة .

* * *

أما محمود الورداني في قصته «جسم بارد صغير» فهو يعني بهذا الوصف جثة شهيد، كلف بإجراءات دفنها وتجهيزها وتشييعها، والقصة وصف محايد لتلك العملية، تبدأ بضمير المتكلم - شأن قصة عبده جبير - والذي يبدو منفصلاً عن كل ما حوله. الراديو يذيع الأغاني الحماسية، والناس تتصايح، وهو منهمك في عد القضبان الحديدية

بالنافذة، إن الراوي هنا يتجرد من الأحاسيس، ويعامل الموت كظاهرة موضوعية. يصف الجثة أمامه بتفصيل، الوجه، الجسد، الرجلين، عملية التكفين، عملية لفه بالعلم، عملية رفعه إلى السيارة، ويفعل ذلك ببرود وحياد، لأنه أساسًا إزاء جسم بارد، لا يحرك لديه شيئًا.

إن هناك أوجه تشابه بين قصتي عبده جبير والورداني، فكلاهما تعتمدان على الراوي، الذي يرقب الأشياء من بعيد، أو بحياد قد يبدو موضوعيًا. ولكنه في النهاية يسفر عن موقف عدائي من هذه الأشياء، ويبرر في الوقت نفسه عملية الانسحاب. ولكن عبده جبير يجعل الراوي هو المحور الرئيسي، فيتيح له ذلك فرصة التنقل من ظاهرة إلى أخرى، تتضافر في النهاية على إبراز عنصر القلق. أما الراوي في قصة الورداني فهو مرتبط بهذا الجسم البارد الصغير، فيدور حوله على الرغم من أنه يبدو غير آبه له، فتحدد قلقه بجو الحرب وأزيز الطائرات، ومنظر العساكر والمستشفيات والشهداء.

وحين يكتفي الورداني بالوصف المحايد، فإن عبده جبير يغامر في الشكل، فيخلط بين الذكريات والواقع، ويحطم الزمن، ويعبث باللغة بطريقة جريئة تحولها إلى معادل خارجي للتجربة.

ويبدو أن هناك أثرًا من الروايات البوليسية، لم يستطع الورداني الفكاك منه. إن ذات الرداء الأبيض تبدو واقفة بطريقة غامضة، بين درجات السلم الحلزونية، وقد راح شعرها الذي يشبه معرفة الحصان، يتطاير حول كتفها وعنقها الأبيض الطويل، ثم اختفت بطريقة غامضة أيضًا، ودون أن نجد لهذا الغموض دورًا في حركة القصة.

* * *

إذا كان ضمير المتكلم عند عبده جبير ورفاقه، يعبر عن حالة فردية محاصرة، فإن ضمير المتكلم في قصة نبيل نعوم «النهر عند المنبع وعند المصب» يعبر عن تاريخ، ليس هو وعي ذات محددة، بل هو وعي أجيال، ترسب خلال ثقافة مختلفة، وهنا سر الاستشهاد عند نبيل بالقرآن والإنجيل والتوراة.

ولهذا النوع من القصص خطورته، فإن الحصار في الحالة الفردية يمثل أزمة شخصية أو اجتماعية. أما الأزمة هنا فتنسحب على التاريخ بأكمله والرفض يوجه إلى الثقافة، والتي هي خبرة أجيال، دون أن يميز بين الإيجابي والسلبي. ومن هنا كان نبيل نعوم خارجًا، لا عن ذاته أو عن وعيه في كون غير مفهوم، ولكنه خارج عن تاريخه. إن سفر الخروج كما في هذه القصة، لا يمثل كما هو في التوراة الخلاص من الاضطهاد، والإصرار على اكتشاف أرض جديدة. ولكنه سفر خروج من وجهة نظر المؤلف يمثل التحلل من المسئولية، والنكوص عقب أول اختبار.

* * *

ومن خلال خط تاريخي يتحرك في ثلاثة أجزاء، تتطور قصة «الضيف» ليوسف أبو رية بالطريقة التصويرية التقليدية، لشخصية تأتي من المدينة، ويحتفى بها القرويون، إن الراوي هنا طفل قروي صغير يرى الاهتمام المفرط بهذه الشخصية فيتمنى أن يكون مثله «كان وجهه لامعًا، وحذاؤه يبرق في قدميه، ولباسه فاخرًا نظيفًا، وشعره الناعم المنسق ينام بنظام على رأسه، قلت في نفسي هكذا أبناء المدن، وتمنيت أن أكون مثله».

ولكن هذا المنظر كان خارجيًا فقط، أما الداخل فقد كان فارغًا سطحيًا، يريد الصغير أن يثرثر معه حول تفوقه في الدراسة، فيسأله عن «نسوان البلد». ويريد أن يحدثه عن الزرع والطبيعة ودودة القطن، فيجرجره إلى ا الحديث عن المغامرات النسائية، ثم يتركه ويذهب إلى الحمارة، التي «فرجت ساقيها الخلفيتين ورفعت ذيلها، بالت ماء أصفر، امتصته الأرض في الحال». يريد أن يحدثه - في الجزء الثالث - عن سهرات الريف، فينهره ويأمره بالنوم، ثم يبحث عنه في صمت الليل فلا يجده، لقد خرج في إحدى مغامراته الليلية.

والخطورة في رسم تلك الشخصية، من خلال وجهة نظر صغير، يراها القدوة. ويدرك حفاوة الفلاحين بها. حتى خلفية هذه القصة فراغ وسطحية. فقد افتقدنا أصالة القرية، التي يمكن أن تحتضن كل التفاهات الشخصية، فالفلاحون هنا ساذجون،

والأحاديث التي يتناقلونها سطحية .

كتب محمود تيمور عن شخصيات ريفية ، من وجهة نظر زائر للريف ، حقًا كان كمن يتجول في متحف لمخلوقات غريبة ، يجذبه الشذوذ والغرابة . ولكن الطبيعة ظلت شامخة ، والحياة الريفية مستقرة ، تجذب بنقائها وبساطتها المتفرجين . أما يوسف أبو رية فقد كتب في هذه القصة عن ابن المدينة من خلال وجهة نظر ابن الريف . ولكن الخطورة أن الريف فقد أصالته ، وغرق في السطحية ، الأول يكتب عن أمثلة شاذة ومثيرة ، أما الآخر فيصور حياة تافهة .

* * *

هجر جيل السبعينيات الرومانسية ، ولم يعد يتباكى على شيء ، إن البكاء في حد ذاته يحمل رغبة ، لقد سقطت كل الأقنعة ، وواجه هذا الجيل كل شيء بقساوة . ومن ثم خف تيار الشعور ، الذي كان سائدًا في الستينيات ، وأصبح على هذا الجيل أن يخرج من ذاته ، وأن يواجه كل شيء بصراحة .

وقد كان لهذا مردوده على الشكل ، فكثر استخدام الراوي ، لا بالطريقة المقامية القديمة ، التي تتخذ من الراوي مشجبًا لتعليق آراء الكاتب . إن الراوي هنا الركيزة الأساسية في القصة ، إنه يقف أمامنا خلال القصة وكأنه يخرج لسانه بطريقة تثير الغيظ . إنه يتأمل من بعيد وكأنه نبي يتحدى مجتمعًا شاردًا . ومن هنا تميز هذا الشكل بالوعي الحاد الذي لا يغرق في الرومانسية ولا يتخبط في متاهات مرضية ، وبالاعتماد على الوصف الدقيق المحايد ، وكأننا إزاء «روشتة» طبيب .

* * *

إن هذا الجيل خطر قادم ، فاحذروه أو افهموه ، لا يعرف الرحمة ، لأنه لم يمارسها ، ولا يبني لأنه لا يجد حتى الأنقاض ، ولا يتردد لأنه لا يملك شيئًا يخشى عليه ، إنه خطر قادم فانتبهوا أيها السادة !!

كُتَّاب القصة يتحدثون

إعداد : أحمد فضل شبلول

أثار د. عبد الحميد إبراهيم في مقال له (نشر في عدد مارس ١٩٨٤ من «إبداع») عدداً من القضايا الأدبية المهمة عن قصاصي جيل السبعينيات، وهو يعرض ويعلق علي كتاب «مختارات القصة القصيرة في السبعينيات» الذي جمعه وقدم له الكاتب إدوار الخراط، وهذه القضايا تمس واقع إبداع جيل بأكمله، وهو الجيل الذي ما يزال يقدم إبداعاته في انتظار ناقد - بل نقاد - لتقييمها تقييمًا موضوعيًا وإلقاء الضوء عليها .

لقد حاولت من جانبي أن ألتقي بعدد من مبدعي هذا الجيل الذي اتهمه د. عبد الحميد إبراهيم في مشاعره وحذر من خطره القادم، في محاولة لمعرفة الرأي الآخر، وحتى تكتمل صورة هذا الجيل المتهم (جيل السبعينيات) أمام القارىء .

وبداية أقول إنه ليس بالضروري أن تكون الآراء المطروحة في هذا (الاستطلاع) لمبدعي جيل السبعينيات (مع أن هذا التقسيم الزمني - كما سنرى - مطاط وغير محدد، أو غير قاطع) ولكنني حاولت أن أثير وأن أطرح الموضوع (أو القضية) على عدد من أدباء ومبدعي مصر من ذوي الأعمار المختلفة، لأن ما أثاره د. عبد الحميد إبراهيم يتعلق - قبل كل شيء - بقضية الإبداع نفسه، في حقبة معينة من تاريخ مصر الأدبي. وهذه هي آراؤهم :

أحمد عبد الرازق أبو العلا

أحب قبل أن أضع رأيًا فيما ذهب إليه د. عبد الحميد إبراهيم أن أحدد نقطتين :

أولاهما : خاصة بجيل الستينيات ممن ذكرهم د. عبد الحميد وغيره. هذا الجيل وجد في ظل ظروف مواتية تمامًا، لكي يستطيع أن يعبر عن نفسه تعبيرًا أكثر حرية، وأكثر انطلاقًا من الجيل الذي تلاه، وذلك يرجع إلى أن ثورة يوليو ١٩٥٢ أرادت أن تحدث تغييرات جذرية في هيكل المجتمع المصري، كان الكتاب والأدباء على رأس من حمل مسئولية إحداث هذه التغييرات، خاصة وأن الثورة جاءت من أجل مصلحة الجميع، فظهرت شعارات جديدة تمامًا كحتمية الحل الاشتراكي، تلتها القوانين الاشتراكية، واتجهت الحكومة إلى تذويب الفوارق بين الطبقات، وظهر التأميم، ثم توالت الأحداث، رد فعل إيجابي ظهر في أعمالهم فتحمسوا لما يحدث، وانفعلوا به وعبروا عنه، وساعدتهم الثورة على هذا، بتوفير حق التعبير لهم فالتقوا مع الواقع التقاء مباشرًا وحادًا، بحكم معطيات تلك الفترة بقوانينها السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

ثانيهما : خاصة بجيل السبعينيات من كتّاب القصة، هذا الجيل في الحقيقة يمارس الإبداع منذ فترة الستينيات، ولكن الظروف لم تكن مواتية أمامه لأن يظهر على الساحة الأدبية، لأسباب عديدة منها : مشكلات النشر، حدوث المتغيرات بمختلف أنواعها وتعدد أسبابها، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧، إذ حدث أن واجه هذا الجيل واقعًا مهترئًا تمامًا، وقيمًا ضائعة تمامًا، أراد أن يقف هذا الجيل مع نفسه - ولو لبعض الوقت - متأملاً ما يحدث ، باحثًا عن أسباب حدوثه، يقف وقد امتلأت نفسه بالشعارات التي نشرتها الثورة، وسقطت تلك الشعارات بالهزيمة، فكان عليه أن يسقط تبعًا لهذا، ثم توالت الأحداث وكثرت المتغيرات . . حرب الاستنزاف، انقلاب ١٥ مايو، حرب اكتوبر، الانفتاح الاقتصادي، المعاهدة . . وكلها متغيرات متلاحقة. لم يستطع جيل السبعينيات أن يستوعب ما يحدث، فظهرت في أعماله حالات القلق والاضطراب والخوف، والغربة والاغتراب، واللجوء إلى الرمز، والإسقاط، والتعامل مع التراث، والبحث في التاريخ

والأسطورة . . . إلخ . وتسبب ذلك في أن همه الأكبر أصبح هو أن يقدم جديداً في الشكل، دون أن يملك حق تقديم الواقع المعاش، مصطدمًا به ، لأنه متمرد على كل ما من شأنه أن جعل الحياة هكذا ، متمرد على الأشكال القديمة بأصحابها ، وبالظروف المحيطة بهم ، لأن الثقة تلاشت بين هذا الجيل ومن سبقوه .

وعليه فقد ظهرت في كتابات جيل السبعينيات من كتاب القصة بعض الخصائص الجديدة ، مثل عدم التقيد بالترتيب الزمني في السياق ، واختلط الواقع لديهم بالحلم ، وأصبح الأسلوب مشحونًا بالرمز والإيحاء ، مما يسمح بتأويل العمل الفني تأويلات مختلفة ، واستخدام (المونولوج الداخلي) . . . إلخ .

فكيف في كل هذه الظروف - وأنا أذكرها اختصاراً - أن نطلب من جيل السبعينيات ألا يهجر الرومانسية ، إنه يحاول أن يواجه الواقع مواجهة مباشرة ، ونجد أن جيل الستينيات قد حمل - بعض كتابه بقايا الرومانسية ، ويرجع ذلك إلى أن الثورة لم تستطيع أن تقتلع - على حد تعبير د. سيد حامد النساج ونحن معه - كل جذور القيم الهابطة ، والفكر المتخلف ، والعلاقات القديمة من عقول وأذهان الطبقات المخلوعة . والنقطة الأخرى الخاصة بالجمود المطلق الذي يخلو من المشاعر ، حقيقة هذه هي طبيعة المرحلة التي نحياها جميعًا؟ واقع تحكمه قوانين خاصة جدًا، وتلك القوانين في حقيقة الأمر تحطم في الكتاب بقية المشاعر التي يحملونها ، وبقية الأحاسيس التي يحسون بها ، فكيف يكون التعبير بغير هذا ؟

هذه النقطة أراها إفرازًا للواقع ، ولذلك فهي ليست ضد الكتاب بقدر ما تعبر - إن صدقت - عن مدى صدقهم في التعبير عن الواقع المعاش .

أما عن النقطة الخاصة ، بخطورة جيل السبعينيات ، فإن هذا الجيل يحمل تميزًا ملفتًا للنظر ، ويحمل حساسية خاصة على المستويين الشكلي والمضموني ، يحطم بهما الكتابات التقليدية التي لم تعد تستطيع مواكبة هذا العصر ، ولم تستطع التعبير عن متغيراته المتلاحقة ، ولذلك فخطورته تكمن في أنه جيل متمرد تمامًا على تجارب السابقين ، ولكنه

ليس رافضًا لها على اعتبار أنه استفاد منها كمنجزات قائمة، ونجد أن هذا يحدث في الخارج - فعلى سبيل المثال - نجد أن الكاتب الفرنسي (آلان روب جرييه) وهو صاحب المدرسة الشيئية، يحاول مع أصحابه العودة إلى أساليب القصة القديمة، وإن كانت في صورة متطورة، وهذا ما يحاول أن يفعله أصحاب هذا الجيل.

أحمد محمود مبارك

أعتقد أن هذا الجيل عبر - ويعبر - عن واقعه بصدق، وإذا كانت أعماله قد اتسمت بالحيادية - وليس بالجمود - فلأنه أراد أن يكون صادقًا، وأن يكون حذرًا، حتى لا يجيء عليه يوم ويفعل كما فعل سابقوه، ممن اعتبروا أنفسهم أقطابًا وأساتذة، ثم أنكروا تاريخهم الأدبي حين قالوا إنهم كانوا منومين، وفاقدي الوعي والإدراك، هذا الجيل ذكي وصادق، وتلك سمة من سماته التي يجب أن يحمد عليها، لا أن تكون مثالية يتهم بها. ومن ناحية أن يتهم بالسطحية وعدم التعمق، فهذا قول ينطوي على افتراء وتناقض، افتراء ربما يكون ناتجًا من أن من يتهمونه بتلك التهمة بعيدون عنه، لا يشعرون بما يشعر به، وأنهم يقرأونه وفي رؤوسهم نظريات قديمة، وأطر أصبحت مستهلكة، فالذي يفهم عمق أدب هذا الجيل لابد أن يكون متعايشًا معه، يتعين أن يكون ممن وقفوا في طوابير الجمعيات الاستهلاكية، وأمام المخابز من أجل الحصول على رغيف الخبز، وينتظرون مواعيد صدور بطاقات الكساء الشعبي. إن أدب هذا الجيل من العمق بحيث إنه يتهم كثيرًا بالمغالاة إلى حد الغموض (فهل هناك ما يسمى بسطحية غامضة).

إن أعمال الشيخ، والمخزنجي، ومحمد الصاوي، وحسني بدوي، وعوض عبد العال، ويحيى الطاهر، وغيرهم من أبناء هذا الجيل وما تلاه، نأت وارتفعت عن سطحية وافتعال وزيف أجيال كثيرة سبقتهم. كما أنهم جاهدوا - ولم يقفوا جامدين - من أجل البحث عن أشكال جديدة غير رتيبة لأعمالهم الأدبية، بحيث تتواءم مع العصر المتغير شكلاً وموضوعًا.

وإذا كان أدب هذا الجيل غير مثير «لا نسمة حب، لا نغمة رقيقة، لا لمسة حنان»،

فلأنه لا يريد المتاجرة بالأدب، ولا يريد أن يتقرب بأدب مفتعل زائف إلى إرضاء أذواق لا تعايش عصرها، وسجنت نفسها في أطر رومانسية حالمة، وسدت أذانها عن سماع العصر.

وإذا كان هذا الجيل خطرًا، فهو خطر على من يستخدمون الأدب لسنوات طويلة كسلم للمصلحة الشخصية والشهرة الزائفة والتقرب من كل ذي سلطة. هو خطر عليهم، لأنه رفع عليهم معول الهدم. لكنه غير خطر على المجتمع، فوجوده الأدبي ضرورة لتطور المجتمع ونموه ومعالجة أمراضه، إن أدبه ليس بأدب الهروب في أحلام رومانسية وليس بأدب المسكنات.

وللإنصاف يقتضي القول إن هذا الجيل له الكثير، وعليه أيضًا الكثير، إن ما يجب أن يقال في هذا الصدد، إن المثالب التي يمكن أن تؤخذ على «بعض» كتاب جيل السبعينيات والثمانينيات أيضًا، هي أنهم لم يسعوا بالجهد الكافي إلى امتلاك القدرة اللغوية السليمة أو الصحيحة. فعدد كبير من ممارسي الأدب، ممن ينتمون إلى هذا الجيل، لا يملكون صحة اللغة وسلامتها، وبينهم وبين تراثهم الثقافي انفصال كبير. كما أنهم يتسرعون (أحيانًا) في كتابة أفكارهم، وبالتالي تجيء أعمالهم - في أحيان كثيرة - غامضة، هلامية، لم تتبلور بعد. ذلك هو ما يجب أن يؤخذ على هذا الجيل (إذا اعتبرناه جيلاً بالفعل) بحيث تكون هذه النظرة الانتقادية موجهة بطريقة بناءة، ديدنها استكمال هذا الجيل لما ينقصه بالفعل.

حسني سيد لبيب

إن المجموعة تجاهلت كتابًا آخرين، كان يمكن أن يتصدر الكتاب دراسة عن جيل السبعينيات، تغني عن نشر نماذج لجميع كتاب هذا الجيل. إنه من الظلم الفادح الحكم على جيل السبعينيات من خلال كتاب صدر بهذا الاسم ويضم أربع عشرة قصة.

وأرى أن التقسيم الزمني الذي درج عليه بعض الكتاب والنقاد تقسيم غير مريح، ولا يعبر بصورة دقيقة عن الحركة الأدبية، والنقدية وهو يسير جريًا على عادة خريجي الكليات الجامعية من منطق دفعة التخرج، والمدارس الأدبية قد تمتد أجيالاً وأجيالاً، ولا نستطيع أن

نستنبط ملامح كل جيل بفترة زمنية ما، ولا تندثر ملامح الجيل بانتهاء عقد من السنوات، وغاية ما نستطيع هو تسجيل بعض الظواهر، ولكننا لا نستطيع أن نؤسس عليها أحكامًا قاطعة ونهائية .

إن د. عبد الحميد لا يحكم على كاتب، وإنما يحكم على جيل بأكمله، وهذا أمر لا نستطيعه إلا إذا قرأنا كتابات هذا الجيل، ودرسناها لنستخلص الظواهر ونرتب المقدمات والنتائج، حتى يكون الحكم منهجيًا وموضوعيًا .

سعيد بكر

لنقف قليلاً عند جيل السبعينيات هذا المتهم والمصادر من قبل أستاذنا، هذا الجيل عاش ظروفًا قد تكون أقسى من الظروف التي عاشها جيل الستينيات، عاش عصرًا مليئًا بالتناقض والإحباط والمصادرة، عاش عصرًا تفسخت فيه كل العلاقات الإنسانية، وتلونت القيم بشتى الألوان. عاش عصرًا تضخمت فيه الآمال حتى بات لا يؤمن إلا بالسراب، فكيف يعيش الحب وسط هذا التناقض والتشويه .

وأذكّر أستاذنا بتلك المقولة التي حفظناها عن ظهر قلب (إن الأدب مرآة العصر)، أفيريد أستاذنا أن نطمس المرآة، نرى قبحنا جمالاً، وحبًا وشاعرية ؟ أم يريدنا أن نعود إلى عصور الرومانسية الأولى لنضحك على أنفسنا، ونحلم بفراش دافىء، ونحن ننام على الشوك ؟ أين إذن الصدق الفني ؟

هذا الجيل يا سيدي صودرت مشاعره، هذا الجيل كان مهاجرًا في وطنه ولا يزال غريبًا بين أهله وذويه. هذا الجيل كان عليه أن ينحت في الصخر ليعيش، كان عليه أن يتشبث بالحياة، ويصارع كل الضغوط والإحباطات. وإذا كان أستاذنا يطالبنا برهافة المشاعر، والتي لا يستطيع إنكارها كائن في أدب جيل السبعينيات، وهي موجودة بصورة لم يعتدها أستاذنا، فإني أسأله هل عانى من الشعور بالعجز عن تحقيق أمنية صغيرة لطفله .

لقد فقد جيلنا الكثير ولكنه لم ييأس، بل ناضل ليثبت أحقيته في الحياة بالصورة التي يراها ويتمناها، وإن كنت واحدًا من الذين لم يستطيعوا مواجهة الحياة بأسلحة الرومانسية

الواهية ؟ فالبكاء لا يحل المشكلات، بل يزيدها تعقيدًا، وحسبنا تلك الدموع التي سفحناها على أنفسنا جيلاً بعد جيل .

سعيد سالم

يعترف د. عبد الحميد في بداية مقاله أن المجموعة المختارة من الكتاب لا تمثل جيل السبعينيات تمثيلاً حقيقيًا (وهذا ما نتفق فيه معه تمامًا) لكنه يأتي في نهاية المقال بإنذار جهنمي من خطر الجيل (الذي لا يعرف الرحمة). فكيف يصح الإنذار من هذا الجيل بناء على استدلال من عينة غير ممثلة (حسب اعترافه) ؟

وأكبر دليل على ذلك أن هناك كاتبة من كتاب المجموعة وهي (سحر توفيق)، لم نقرأ لها قصة واحدة على مدى السنوات العشر الماضية، على الأقل في جريدة أو مجلة معروفة، ومع ذلك اختارها الأستاذ إدوار الخراط كنموذج يمثل أدب السبعينيات، وأغفل في الوقت ذاته العديد من الأسماء التي نشر لها عشرات من القصص الجيدة، سواء في المجلات أو الجرائد المصرية والعربية أو في مجموعات قصصية مطبوعة، أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: صلاح عبد السيد - محمود حنفي - أحمد الشيخ - مصطفى نصر - مرعي مدكور . . . وغيرهم .

ويعترض د. عبد الحميد على «الحياد أمام كل شيء»، ويكرر اعتراضه على هذا الحياد في أكثر من موقع بالمقال، كما يصف كُتَّاب هذا الجيل بالخلو من المشاعر «لا نسمة حب ولا نغمة رقيقة ولا لمسة حنان». فهل يطلب منا د. عبد الحميد أن نفصل له قصة بالمقاس نتغنى فيها بآمال واهمة، أم أنه يشترط علينا أن نورد في قصصنا لمسات الحب والحنان كشرط أساسي لرضائه عنا كما رضي عن كتاب الستينيات ؟ صحيح أن الأدب فن جميل، ولكن هل يمكن أن ننكر علاقته بالواقع الإنساني المعاصر على مستوى العالم كله؟

إن هذا الحياد «المثير للأعصاب» ضرورة فنية بل وبديهية لا ينكرها الناقد، بشرط أن يكون الحياد موحيًا، بلا تدخل من الكاتب، اللهم إلا إذا كان الحياد مقصودًا لذاته، وأخشى أن أعود مرة أخرى إلى إلقاء اللوم على عدم تمثيل المجموعة المختارة لجيل السبعينيات .

إن قصة «الشجرة والعصافير» لإبراهيم عبد المجيد تعبر إلى أقصى حد فني مستطاع، عن اخطبوط الاغتراب الشامل الذي تكاد أذرعه الملتفة حول أرواحنا تفتك بحياتنا بل وبكل جميل من حولنا، ومع ذلك فهناك بصيص من الأمل يشير إليه الكاتب في النهاية وإن كان المبرر لهذا الأمل مبررًا سلبيًا إلا أنه مقبول فنيًا، ولا يمكن بالقياس إلى ذلك أن تعتبر النهاية «تشنجية» كما قال الدكتور .

من العجيب أن يصف الناقد لغة عبده جبير بالرتابة، ففي هذا ظلم صارخ لست أعرف سببه، فاللغة في قصة الوداع لغة مثيرة جدًا وهي متحركة بإيقاع سريع، يتمشى مع سرعة القطار، وهي مليئة بالصور الموحية المتداخلة المشوقة .

من يقرأ مقال د. عبد الحميد بعناية يكتشف أنه من عشاق الرومانسية - وهذا من حقه - ولكن حين يكتب بقلم الناقد فإننا نطالبه بالتخلي عن هذا الانحياز ونطلب منه «الحياد المثير للأعصاب» الذي يرفضه منا في القصة القصيرة .

شفيق العمروسي

أعتقد أنه لابد من البدء دائمًا من مقدمات صحيحة حتى نصل إلى نتائج صحيحة، وعلى الرغم من أن تلك بديهية، إلا أنه يبدو واضحًا أن الدكتور عبد الحميد إبراهيم لم ينتبه إليها، ففي مقاله جعل من كتاب «مختارات القصة القصيرة في السبعينيات» مقدمة يبني عليها حكمه على جيل كامل، وذلك على الرغم من تأكيده على أن (هذه المجموعة لا تستطيع أن تقدم صورة كاملة لهذا الجيل . .) !

والغريب هنا أن المجموعة نفسها لم تدع أنها تقدم صورة كاملة لكتاب القصة القصيرة في السبعينيات، فهي ليست سوى (مختارات) تضم أربع عشرة قصة، تمثل تيارًا محددًا في نهر القصة القصيرة بمصر، والقارىء لمقدمة إدوار الخراط القيمة لهذه المجموعة يجده يعترف صراحة بأنه لم يتناول - لأسباب عملية كما يقول - عددًا كبيرًا من كتاب هذا الجيل .

إذن نحن أمام مجموعة من القصص القصيرة كتبت في فترة السبعينيات، وكتابها تحاصرهم معوقات النشر، والناقد الذي قدم المجموعة يلتمس فيها تياراً يسميه (الحساسية الجديدة)، وهو أيضاً يقدم لنا ـ على المستوى النظري ـ افتراضات منهجية كدليل للبحث عن (معالم معينة) في ساحة القصة القصيرة المصرية أثناء السبعينيات .

وأعتقد أنه لو فهمنا ذلك ـ كما توضحه دراسة إدوار الخراط ـ فإن أي دراسة جادة يجب أن تتعرض لمنهج الناقد، وفروضه التي يقدمها، ثم مدى نجاحه أو إخفاقه في الكشف عن هذا التيار ومحاولة تأصيله . هذا هو المدخل المنطقي كما أعتقد، وإلا فعلينا أن نلتزم الصمت، فلا معنى لأي حديث إلا إذا تضمن ـ على حد قول أستاذنا د . زكي نجيب محمود ـ الجديد . وهناك نقطة أخرى تثيرها المقالة إن لم تكن هي أول من قدمها، وأعني بها (مصطلح السبعينيات) ، هو ليس سوى حجر جديد يضاف إلى جملة الأحجار مثل قولهم أدب شيوخ، وأدب شباب ـ التي تشكل سداً يحجب الرؤية النقدية المتعمقة عن الوصول إلى إبداعات تتزايد كل يوم، وفي انتظارمن ينفض عنها التراب، وأيضاً ـ وهذا هو الأخطر ـ افتعال معارك وهمية بين كتاب كل عقد زمني وآخر ! هنا تطرح أسئلة عديدة، هل يمكن لكل عقد زمني أن يفرز تياراً أدبياً (ولن نقول تيارات) قائماً بذاته ؟ وهل نهاية عقد موازية لتيار أدبي جديد وميلاد آخر ؟ ثم هل لكل جيل من المبدعين عقده الزمني الذي ينحصر بداخله بطريقة آلية ؟

لو حاولنا ـ مجرد المحاولة ـ أن نجيب عن تلك الأسئلة . . سوف نعرف أي قدر من التعسف نفرضه على الأعمال الإبداعية .

والنقطة الأخيرة التي تثيرها المقالة، هو ذلك التحذير الذي أطلقه الكاتب في نهايتها، بعد أن اعتبر هذه المجموعة من المختارات بمثابة تعبير عن جيل كامل، وهي المسألة التي عرضنا لها فيما سبق، والمهم هنا أنني لا أفهم ما هو المقصود بذلك التحذير الذي يطلقه الكاتب (إن هذا الجيل خطر قادم، فاحذروه أو افهموه . . إنه خطر قادم، فانتبهوا أيها السادة) هل هي دعوة للاستعداء أو الاحتواء ؟

إن كتّاب هذه المجموعة ينتمون بحكم أعمارهم (وكلهم ما بين مواليد ٤٤ ـ ١٩٥١) إلى (جيل الغضب)، وإلى ذلك الجيل الذي اخترقت نكسة ١٩٦٧ منطقة وعيه، لتنقله من منطقة الأحلام المخدرة اللذيذة، إلى منطقة إعصارات تمتد منذ ذلك الوقت وحتى يومنا هذا، عبر انحناءات صاعدة وهابطة بنسب متفاوتة ومختلفة، وفي تلك المنطقة، التي هي الإطار المرجعي لذلك الجيل، يصعب اكتشاف ما يبحث عنه كاتب المقال من رومانسية، هي في أصلها لم تكن سوى حالة في تاريخنا تمثل هامشًا ضعيفًا لرومانسية الغرب التي طبعت عصرًا بطابعها، وهذا الجيل يحمل في داخل غضبه المشروع أملاً في التغيير (وفعل الكتابة نفسه هو محاولة جادة للخروج من حالة الجمود التي أريد فرضها عليه). إن تأكيد حسان في قصة إبراهيم عبد المجيد (الشجرة والعصافير) على أنه «لا يجب أن نموت من البرد بأي حال»، والمتاهة التي تبحث عنها سحر توفيق، ومغامرات عبده جبير في الكتابة ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ لا تدفعنا مطلقًا إلى الخوف من هذا الجيل، فقد يمكن أن نفهمها حين نضعها في مكانها ضمن إطار كبير يشمل حركة الفكر في ارتباطه مع الواقع، والتي بدأت بعد ٦٧ تأخذ اتجاهًا مغايرًا لما كانت عليه، في سبيل تحديد هويتنا، وهي مرحلة مازلنا نعيش بداية إرهاصاتها، وهنا يكون الأمل . . فلا تحذروا هذا الجيل . . ولكن افتحوا له الأبواب والنوافذ . . لأنه المستقبل .

فؤاد حجازي

أنا أتفق معه فيما ذهب إليه من نظرة هؤلاء الكتاب (أي كتاب جيل السبعينيات) المحايدة للواقع دون عاطفة، أو انحياز، وهذا حق. وأعتقد أن هذا نابع من بعض كتاب جيل الستينيات مثل إبراهيم أصلان. إن هذه النظرة مستمدة من الغرب أو من التشيؤ، وإذا كان هذا مقبولاً في دولة كفرنسا مثلاً . . حيث أصبحت الاحتكارات الاقتصادية مهيمنة، وأصبح الفرد غريبًا لا إرادة له، ففي مجتمع مثل مجتمعنا، لم يصل التطور إلى هذه الدرجة، وبالتالي فالتشيؤ يصبح فكاهة، وإنما الأقرب إلى الصواب هو اللا مبالاة ولكنها ليست لا مبالاة الترف، ولكن اللامبالاة الناتجة عن العجز والقهر من قبل السلطة

والعرف التقليدي، اللذين قهرا الفرد وجعلاه لا يتصرف بحرية، ومع ذلك فأنا أرفض حتى التشيؤ في فرنسا . . فإنه على الرغم من السيطرة الكبيرة للاحتكارات على مقدرات الأفراد، فلم ولن يصبحوا أشياء. وإلا ففيم كانت حركة الطلبة في ٦٨، والتمرد الذي نشب في المجتمعات الأوربية بعدها مثل الهيبز وغيرها . . إنني أعتقد أن الأشياء لا تتمرد أو تثور .

ولكني اختلف مع الدكتور في إطلاقه صفة الجمود والخلو من المشاعر على جيل السبعينيات كله، فلا شك أن بعضهم عنده شيء من الدفء مثل «المخزنجي»، فهو يصدر في إبداعه عن إحساس إنساني وتوق شديد للحرية، وهو متهم بالانحياز إلى بطله أو إلى مثل أعلى يسعى إليه، ولا يعيبه هذا، وكذا «الورداني في بعض قصصه ينزع نزوعًا إنسانيًا دافئًا، وكمثال قصته «ولد وبنت» .

وأعتقد أن الذي لم يستطع د. عبد الحميد إبراهيم أن يضع يده عليه، هو أن أغلب قصص جيل السبعينيات ليس بقصص - أي أنها مجرد لقطات - أو لوحات - بعضها يبلغ من القوة فيصبح قصة، وبعضها يضعف فيظل مجرد لوحة بدون أبعاد، وبعضها يشوبه الغموض وعدم الوضوح .

كما أني أختلف مع د. عبد الحميد إبراهيم في الخطر الذي يحذر منه، فأنا أعتقد بأنه لا خطر هناك، فهؤلاء الكتاب ليسوا جماهيريين لدرجة أن نخشى خطرهم، كما أن لهم مشكلة مهمة لم يحلوها تمامًا - أو بعد - مع المتلقي، فكثير من أعمالهم غير مفهوم تمامًا، أو غير جذاب بالنسبة للقارىء العادي وعليهم أن يحلوا هذه الإشكالية، وأن يقدموا فنًا رفيعًا يرضي طموحاتهم، وفي الوقت نفسه مقبول من أي قارىء مهما كان مستواه الثقافي. وأعتقد أنهم في الطريق إلى هذا، فأصلان مثلاً «وهو من جيل الستينيات» أصبحت القصة عنده أكثر دفئًا، وتخلت عن حياديتها السابقة، وبرودها السابق، وأصبحت تمس بتعاطفه مع البسطاء، أوتار القلب (قصة «الفحام» مثلاً وما بعدها نشرت بإبداع عدد (٢) ١٩٨٣م) وفي روايته الأخيرة يتكلم بحب عن حي إمبابة الشعبي . .

وينغمس في المظاهرات، ويدين اللامبالاة عند المثقف، ويقدم لوحة شعبية رائعة .

فالورداني، والمخزنجي، وسهام بيومي، ويوسف أبو ريه - في بعض قصصه - يتعاطفون بشكل أو بآخر مع البسطاء، ومع القيم المستقبلية، ولكنهم بالطبع ينبغي عليهم أن يطوروا أنفسهم، فالمخزنجي وجار النبي الحلو شبعنا من قصصهم الطفولية والبريئة، وينبغي أن يكتبا عن الواقع المعقد والفني، وبالتالي تكتسب قصصهم ثراء وغنى ولا تكون مجرد قصص جيدة فحسب، ولكن عليهم أن يجنحوا بالقصص نحو التعقيد أو التركيب، لتعطي أكثر من بعد، بدلاً من «اللوحات» التي يصفها الدكتور بالتسطيح .

أما سهام بيومي، فلها قصص جيدة وتتسم بعمق المغزى الإنساني، وهي مفهومة، وموحية، وهي نموذج جيد لكاتبات هذه الفترة، ومثلها أيضًا الكاتبة اعتماد عبد العزيز، فهي تتمتع بدفء إنساني، وبحسن توجه إلى المتلقي .

ولكن الذي لست أدريه هو : لماذا سار الدكتور عبد الحميد وراء ما اختاره إدوار الخراط ؟ هل هذه النماذج هي أدب السبعينيات، لقد ضم الكتاب أسماء من الستينيات مثل جار النبي الحلو، وعبده جبير، كما ضم أسماء نسمع عنها لأول مرة . إن اختيار هذه القصص لا يمثل أفضل إنتاج السبعينيات . ثمة أسماء يشع إنتاجها بالدفء والإنسانية وتحفل بالمتلقي مثل : سهام بيومي، اعتماد عبد العزيز، محمد عبد المطلب، محمد محمود عثمان، مصطفى نصر، سعيد بكر . وثمة أسماء حفلت بأدب المقاومة وأكسبته بعدًا إنسانيًا وعمقًا كبيراً مثل : قاسم مسعد عليوه، رجب سعد السيد، محمد الراوي . . . إلخ .

وكنا نود من الدكتور إبراهيم - وهو رجل أكاديمي - ألا يسير خلف نماذج إدوار الخراط، بل كان عليه أن يرى ويبحث، وعنده دار الكتب، ونشراتها عن مطبوعات السبعينيات، ليوثق نفسه، ويخبرنا عن أدباء السبعينيات حقيقة .

* * *

محسن يونس

أنا واحد من القاصين الذين شملهم «كتاب مختارات القصة القصيرة في السبعينيات» ومعي محمود عوض عبد العال، فأرى أن علي في المقام الأول أن أستمر في الإبداع، أما ما يكتب عني (أو عن جيلي) فأنا لا أهتم به ولا أرد عليه، لأن أي كاتب - والحال هكذا - بوسعه أن يتناول ما أسماه جيلاً. ويقوم بطرح أمور وقضايا نقدية، وهذا ما يهم النقاد من الذين يهتمون بالتحليل والنقد، وعليهم هم وحدهم يقع عبء الرد .

محمد الجمل

يقول د. عبد الحميد إن جيل الستينيات من أمثال محمد حافظ رجب وسواه، كانوا يحسون بعبث الواقع فيجزعون، ويتباكون، من أجل أشياء افتقدوها في واقعهم، وأنا أختلف في أن هذا الجيل ينتمي إلى مفهوم العبثية، إنه كان يرصد سلبيات الواقع وتناقضاته، من خلال إحساس واع برفض هذا الواقع حلمًا بالأحسن والأفضل، وتطلعًا إلى مجتمع يسوده العدل والانسجام والاتزان، وكان منهم من نادى بواقعية ذات ضفاف، على حد تعبير روجيه جارودي .

ويصف د. عبد الحميد جيل السبعينيات بالجمود المطلق الذي يخلو من المشاعر، وأنا مع الكاتب في هذه الحقيقة المقبولة في عصر اكتسحت الماديات والفكر المادي كل نسمة حب، وكل نغمة رقيقة، وكل لمسة حنان، ولكني لست معه في أن هذا الجمود يصل إلى حد الحياد، فلا حياد في الفن، فالجمود في حد ذاته موقف احتجاج، وتعبير عن رفض العصر، ويقول الدكتور إن هذا الجيل يعالج الأشياء بسطحية تفتقد إلى التعمق لأي شيء، فإذا كان الكاتب يقول ذلك على سبيل التوصيف، فأنا معه في ذلك، فسطحية الصداقة وسطحية الحب، وسطحية العلاقات الإنسانية بوجه عام، هي أيضًا موقف احتجاج، وهنا يكون افتقاد التعمق مقصوداً لذاته، وهو مضمون جوهري حرص جيل السبعينيات على التعبير عنه في حقبة فقدت فيها العلاقات أي قيم تتصف بالأصالة والعمق. فمن أين يأتي هذا الجيل بعمق الحياة في أعماله ؟

إن التعمق المطلوب يكون في هذا الموقف تزييفًا للواقع، والإبداع ينطلق من أرض الواقع، وليس من قيم يتصورها الناقد مسبقًا، ويقيس بها العمل الإبداعي .

وعندما يقول الكاتب إن هذا الجيل لا يبني لأنه لا يجد حتى الأنقاض، فإن مهمة الأديب في رأيي، هي أن يدين البناء المتهدم حلمًا بالبناء المثالي والجنة الموعودة، وليس من مهمته أن يطرح علينا أبعاد وأوصاف المدينة الفاضلة .

وأنا مع الدكتور الكاتب أخيرًا في أن جيل السبعينيات خطر قادم، يستلزم استيعاب نظرته النارية الساخطة، أملاً في تجنب الخطر الذي يدق هذا الجيل أجراسه .

محمد الخضري عبد الحميد

لولا معرفتي الشخصية الحميمة بالدكتور عبد الحميد إبراهيم، لبادرت فور قراءة كلماته العاطفية، ولا أقول (النقدية) في (إبداع) بامتشاق القلم، والشروع في (الخروج على النص) بمنازلة كلامية لن تكون ـ بالقطع ـ موضوعية، لكن د . عبدالحميد ـ وبحق ـ نمط نحتاجه، وتحتاجه معنا مسيرتنا الإبداعية، بعد أن افتقدنا الكثير من أمثاله في صحرائنا الموحشة، ودروبنا القاحلة المليئة بالمطبات والمثبطات والحفر .

وليته اتخذ من تلك المجموعة مثالاً، ثم انطلق إلى حصيلته هو في البحث والمتابعة . ويضيف الخضري عبد الحميد : إنني لن أعيد ما قاله، وأمامه ذلك العدد المحدود جدًا من الكتاب والقصص، ولكنني أعتقد أن هذه (الحادثة) تجعلنا ننتفض، مطالبين بإحياء الحركة النقدية المنهجية الموضوعية الشاملة التي كانت سائدة في سنوات الستينيات .

محمود عوض عبد العال

الملاحظة الأولى على كلام د . عبد الحميد هي أنه لم يقرأ الكتاب السالف الذكر كاملاً، ولم يقرأ جيدًا مقدمة إدوار الخراط، والدليل على ذلك أولاً : أنه استعرض في كلمته الحديث عن أربعة كتاب فقط، ولم يذكر باقي الكتاب ولو بكلمة واحدة ـ رغم أن لكل كاتب من المجموعة تميزًا يفرده عن غيره ـ وثانيًا : أن حديثه يتصف بالعموم

والشمول، ولم يطبق نظراته على موضوعات بعينها أو جملاً مفادها ما قاله أو تؤكد مزاعمه ، إنما هي شعارات جديدة (إن هذا الجيل خطر قادم، فاحذروه أو افهموه) وكنت أود من الدكتور الناقد أن يطلعنا على همة النقد المعاصر حول الأعمال الإبداعية الجديدة والتي توافرت بحمد الله لأستاذنا الناقد الكبير د. محمد مصطفى هداره الذي قدم درسًا عمليًا أمام النقاد بمحاولته الرائدة والعملاقة، في تحليل عدد كبير من نماذج القصة المصرية القصيرة المعاصرة، والتي نشرها على حلقتين (في مجلة «الدوحة» عددي ٩٠ و٩١ عام ١٩٨٣م) .

لقد كان على الدكتور عبد الحميد أن يراجع كتابات هؤلاء المتهمين بالتحذير منهم، وأن يطلب موافاته بكتبهم ومؤلفاتهم، وعلى أية حال فإن الكلمة ينبغي أن تكون في مجال النقد لأصحابه المتابعين للحركة الإبداعية في القصة القصيرة والرواية في مصر، وأذكر منهم الأساتذة : د. محمود الربيعي، د. حمدي السكوت، جلال العشري، د. نعيم عطية، د. عبد الحكيم حسان، د. عبد القادر القط، د. علي الراعي، سامي خشبه، محمد السيد عيد، د. محمود الحسيني، د. زكريا عناني، د. الطاهر مكي، د. سيد حامد النساج، وغير هؤلاء من أساتذتنا القادرين على توصيل د. عبد الحميد إبراهيم إلى شاطىء الحقيقة في كل ما يتصل بهذه القضية، كما يمكن لسيادته الرجوع إلى جامعة هارفارد الأمريكية، والتي تبنت عدداً كبيراً من هؤلاء الكتاب بالتعريف والتقديم، في طبعات مترجمة إلى الأدب العالمي، بعد ترشيح كبار النقاد في مصر لهذه الإبداعات، لتكون واجهة حضارية معاصرة لما يكتبه جيل السبعينيات .

ملاحظات حول قضايا

د. عبد الحميد إبراهيم

فكرة جيل السبعينيات فكرة مطاطة، فلا يمكن أن يتكون جيل في عقد واحد، ولا يمكن بطبيعة الحال أن يكون هناك فاصل بين جيلين، يستجيبان لمؤثرات عالمية ومحلية واحدة، وربما كان من الأفضل أن نتحدث عن اتجاهات فنية جديدة، تحاول أن تشق طريقها بين الاتجاهات المستقرة، وقد يتنبه فنان مهما كان عمره، لهذه الاتجاهات فيعبر عنها، وقد تغيب عن فنان شاب فلا يستجيب للحظته المعاصرة.

تلك حقيقة رددها بعض الأصدقاء، في الاستفتاء الذي نشره «أحمد فضل شبلول» بمجلة إبداع (أغسطس ١٩٨٤)، حول مقالي «القصة القصيرة في السبعينيات»، والذي نشر أيضًا بمجلة إبداع (مارس ١٩٨٤).

وهي حقيقة أوافق عليها هؤلاء الأصدقاء، ولكن الدارس قد ينطلق عادة من افتراضات مطاطة، وليثير مسائل عامة قابلة للنقاش، وهذا ما فعلته في مقالي السابق وأنا أتعرض لكتاب إدوار الخراط «القصة القصيرة في السبعينيات» وهذا ما أفعله اليوم وأنا أتعرض لاستفتاء أحمد فضل شبلول.

هناك بلا شك أشياء جديدة في القصة القصيرة. وهناك أيضًا مصطلحات نقدية جديدة. ولكن الاستفتاء - الذي أجراه شبلول - أثبت أن كثيرًا من هذه المصطلحات يُساء فهمها، وأنها تختلط بمفاهيم قديمة، فقد كنت أطرح المصطلح في مقالي، موضوع الاستفتاء، وكلي قناعة أن القارىء يفهم عني سريعًا، وأن الأمر لا يحتاج إلى تفصيل، ولكن تعليقات الأصدقاء كشفت عن الحاجة إلى الحوار حول هذه المصطلحات حتى تستقر مفاهيمها، فمثلاً لم يفهم عني الزميل «سعيد سالم» حين قلت عن نهاية قصة

إبراهيم عبد المجيد أنها : «ملحمية وتشنجية بالمنطق التقليدي ولكنها مبررة بمنطق الغريق إنها صرخة النجاة»، ولم يفهم عني أيضًا حين قلت إن لغة عبده جبير قد تحولت إلى الرتابة نفسها، وأن نهايته تترك القارىء : «في حصار تلك الأفعال المتكررة، وذات الإيقاع المتشابه، وكأنها أخطبوط بألف رجل ورجل». لم يفهم عني الصديق كل ذلك، لأنه جاء بطريقة سريعة تفترض مقدمًا أن المصطلحات الجديدة استقرت، فظن انني أهاجم هذين الكاتبين، فراح يدافع عن النهاية عند إبراهيم عبد المجيد، وعن لغة عبده جبير، مع إنني لم أهاجم هذين الكاتبين، بل جعلت أشيد بقدراتهما الفنية، التي لا تقف عند الثابت والجامد .

إن المصطلح الجديد قد أصبح في عصر السرعة والنسبية متحركًا، لأن الكاتب يكتب بطريقة متحركة، والمتلقي يدرك، أو ينبغي له أن يدرك، بطريقة متحركة أيضًا، لم يعد الأسلوب شيئًا ثابتًا، نستطيع أن نحكم عليه كله بالرتابة أو بالحيوية، ولم يعد في صالح الكاتب أن نقول : إن أسلوبه أنيق حيوي من أوله إلى آخره، ولم يعد الناقد يلقي أحكامًا عامة تصنف كل قصة، بل إنه قد يجد في رتابة بعض المواقف ما يدل على قدرة الفنان، لأنه استطاع أن يجعل التجربة تجربة الرتابة مثلاً، تتمثل في اللغة بصورة تشكيلية . إن اللغة حينذاك لم تعد مجرد تعبير عن شيء، بل هي الشيء نفسه، إنها تتحول إلى مادة لينة يشكلها الكاتب بين أصابعه وكما يفعل المثال . وقد يجد الناقد في بعض النهايات المتشنجة ما يدل على قدرة الكاتب، ففي مجال الصراخ يصبح البحث عن المبرر، والوقوف عند الأسباب، وتوالي النتائج، شيئًا باردًا يثير الأعصاب، وتكون النهاية التشنجية حينذاك أقرب إلى منطق الأشياء .

وشيء مثل هذا ينسحب على مفهوم الحياد والجمود والسطحية عند جيل السبعينيات، لقد ظن البعض أنني بذلك أهاجم جيل السبعينيات (راجع آراء سعيد سالم، ومحمود عوض عبد العال، وأحمد محمود مبارك)، مع أن قدرًا من التأمل يثبت أنني لا أهاجم، بل أصف فقط فترة تاريخية هم نتاجها . إن المتجول في الشارع المصري يدرك من الوهلة الأولى أن العلاقات بين الناس قد تجمدت، وأن روح العداوة هي التي تبرز بينهم،

وأن الصلات الإنسانية التي كانت تعتز بها حضارتنا قد أصبحت تمارس بسطحية . فإذا جاء جيل السبعينيات واستطاع أن ينقل كل ذلك في قصصه ، وأن يجعل فنه صورة تجسيدية للجمود والحياد والسطحية ، فإن هذا أمر يحمد له . إنني لم أرد بالجمود دعوة للرومانسية ، ولا بالحياد انتفاء الفنية ، ولا بالسطحية السذاجة وعدم التعمق كما فهم البعض من ذلك (راجع آراء سعيد سالم ، وشفيق العمروسي ، ومحمد الجمل ، وأحمد محمود مبارك ، وسعيد بكر) ، ولكنني فقط أردت وصف القصص وصفًا خارجيًا ، يعكس واقعًا اجتماعيًا ، ويحدد رد الفعل عند الكتاب إزاء هذا الواقع . لم أرد كما هو واضح تقييم القصص من الجانب الأخلاقي ، ولم أرد التعليق على سلوكيات الكتاب ، فهذا أمر خارج عن مجال النقد الأدبي ، وتلك حقيقة لحسن الحظ تنبهت إليها بعض الآراء في الاستفتاء (راجع محمد الجمل وأحمد عبد الرازق أبو العلا) .

إن أهمية هذا الاستفتاء أنه كشف عن الحاجة إلى المزيد من الحوار ، حول المصطلحات ، وحول الإنجازات الفنية ، وإنها لفرصة في أن أعيد طرح بعض التصورات ، معتمدًا في ذلك على العدد الخاص بالقصة العربية ، والذي أصدرته مجلة «إبداع» أغسطس سنة ١٩٨٤ .

فقد كان جميلاً أن تنشر مجلة «إبداع» في عددها الخاص ، نماذج لكتاب من جيل الستينيات ، ونماذج أخرى لكتاب من جيل السبعينيات . حقًا لم تكن القسمة عادلة ، فبينما اكتفت من جيل السبعينيات بثلاثة أسماء هم : المخزنجي والورداني وأبورية ، ذكرت بقية الأسماء من جيل واحد معين ، وهو الجيل الذي ينتمي إليه سليمان فياض وأبو المعاطي أبو النجا ، ثم إنها ركزت على اتجاه واحد من هذا الجيل ، وهو الاتجاه الواقعي ، متجاهلة بقية الاتجاهات الفنية الأخرى والمتمثلة في يحيى الطاهر ، وجمال الغيطاني ، ويوسف القعيد ، ومحمد مستجاب ، وإبراهيم أصلان ، وجميل عطية ، ومحمد إبراهيم مبروك وغيرهم .

ولكن القارىء لنماذج جيل السبعينيات في كتاب إدوار الخراط ، ولنماذج جيل الستينيات على عدد مجلة إبداع ، يستطيع أن يخرج بملاحظة عامة ، وهي أن جيل الستينيات غارق في لحظته التاريخية ، بكل ما تحمله من إحباطات ، وأن جيل السبعينيات

ثائر على تلك اللحظة التاريخية، إنه لا يغرق في الإحباط، بل يعيه، ويحاول أن يصفه وأن يتخذ إزاءه موقفًا، حتى لو كان صارخًا. جيل الستينيات يعيش داخله، ويلوك همومه، ويستخدم المونولوج وتيار الوعي. أما جيل السبعينيات فقد أدرك أن لا جدوى من هذا الاستسلام، فأخذ يواجه واقعه بعنف، ويخرج لسانه، ويستخدم ضمير المتكلم، ومن هنا استثمر وسيلة فنية خاصة، يمكن أن نطلق عليها «معارضة الواقع»، هي ليست من الاتجاه الواقعي كما يبدو للوهلة الأولى، بل هي في جوهرها تهكم من الواقعية، وسخرية من مفاهيمها .

وتلك حقيقة عامة يدركها الناقد باستقراء بعض النصوص، ولا تحتاج إلى مراجعة شاملة لكل أعمال جيل السبعينيات، كما دعا إلى ذلك بعض من اشتركوا في الاستفتاء، وهي حقيقة لا تعني أفضلية جيل الستينيات كما فهم البعض أيضًا، وإنما هي حقيقة تصف سمات جيلين، وبصورة عامة مجملة تأخذ في اعتبارها أن هناك بطبيعة الحال استثناءات للقاعدة .

وسنختار من مجلة إبداع في عددها عن «القصة العربية»، ما يؤكد هذه الحقيقة . وهذا لا يعني أن القصص التي لم يتناولها البحث، أقل من غيرها في القيمة الفنية . فقط نختار ما يخدم وجهة نظر البحث، وما يكفيه مثال لا نحتاج معه إلى مثال آخر .

محمد المخزنجي ظاهرة فنية مثيرة وطازجة، فهو يصطاد لحظة تكتم شديد، ثم يصور تلك اللحظة ساعة انفراجها، كالزهرة وهي تتفتق، أو كالشرنقة وهي تتملص، أو كالذبابة وهي تهتك خيوط العنكبوت، ويصحب ذلك عادة فرقعة تبين في ألفاظ القصة وصورها، فقاموسه اللغوي في قصته «من الميناء والمقهى» يردد ألفاظًا تدل على الحركة مثل : يجوب - يقفزون - المنطلق - مسرعين - اندفع - صارخًا - تنفلت - فرط الابتهاج - تحتج في تصاعد مكتوم . وصورته المفضلة، تتمثل في المطر الذي لا يتوقف في الخارج، مع أن الجو المصري لا يسعف دائمًا بمثل هذه الصورة .

وهو لا يندمج في تلك اللحظة، شأن القصة الواقعية . بل يصورها من الخارج وهو في كامل وعيه . إن الكاتب الجديد يحاول أن يتجاوز فكرة اندماج القارىء . ومن هنا كثر

الوصف، وهو ما سميته في مقالي بالحياد، والجمود، ومعاملة الأشياء من السطح أي من الخارج. إن الكاتب هنا لا يندمج في اللحظة، وإنما يحاول أن يصور الوعي الإنساني، وهو يتولد إزاء مثير خارجي .

وهنا نستطيع أن نقارنه بساروت في كتابها «التحركات Tropisms» والذي ترجم إلى اللغة العربية تحت عنوان منفلوطي مثير، وهو عنوان «انفعالات»، إن هذا الكتاب يتكون من قصص قصيرة، في حجم قصص المخزنجي، والمؤلفة لم تضع قصصها تحت عناوين، بل وضعتها تحت أرقام، وهذا ما كان على المخزنجي، أن يفعله، بدلاً من تلك العناوين التي تشبه بطاقة لا تفيد غير التمييز، ولا تدل على المحتوى، فهو لا يقصد أن يصور البمبوطية، أو المرأة، أو الخرس، وإنما يقصد اصطياد تلك اللحظة وهي في حالة تفتقها .

إن كلمة الـ Tropisms تعني عند ساروت حركة الدودة أو الجسم الطفيلي، تلك الحركة التلقائية إزاء المثير الخارجي، وهي كلمة تجدها مناسبة لحركة الوعي البشري إزاء المثير الخارجي. إنها تصف ذلك الوعي، وتقدمه أمام القارىء وهو في حالة تحركه وتفتقه، إنها لا تتحدث عن انفعالات، أو تريق عواطف، هي فقط تصف «تحركات» داخلية .

والمخزنجي يقترب من هذا، ولكنه يتميز عن ساروت كما لاحظ فؤاد حجازي بالدفء الإنساني، أن قصة «الخرس» ذات جو ساروتي لا شك في ذلك، ولكن العنصر الإنساني يتبدى في قدرة أحدهم على التغلب على الصمت، وحين يفقدون هذه الميزة يصابون بالحسرة والإحباط .

وشيء آخر يعطي لتجربته خصوصية . إن ساروت تصور بشاعة الوعي الإنساني، تصور حركته التلقائية الغريزية، إن شخصياتها تبدو كديدان متحركة، وجوها مقبض. وهناك رعب بشع يتخفى تحت التحركات. ولكن المخزنجي يقتنص لحظة غريبة مثيرة. فيصورها ساعة الميلاد، قد تكون لحظة سعادة كما في قصة امرأة في المقهى، ولكنها على أي حال تعطي إحساسًا بالخفة والنشوة وانعدام الوزن، وهو ما سماه فؤاد حجازي في

الاستفتاء بالطفولة والبراءة، وانعدام التركيب والثراء، إنها أشبه برسوم كلي - وخاصة في لوحتيه : تأرجح المراكب الخفيف، وأغنية إلى القمر - إن الخطوط عنده تعكس روح الطفولة وتستجيب لتلقائية الغريزة كما قال عن «كلي» النقاد، قد يكون لهذا جماله، ولكن افتقادها للفلسفة، والحدس الكوني، يفقدها الكثير من جمال التأمل، ومن هنا كان فؤاد حجازي على حق، وهو يدعو المخزنجي وأمثاله إلى : «أن يجنحوا إلى التعقيد أو التركيب لتعطي أكثر من بعد، بدلاً من اللوحات التي يصفها الدكتور بالتسطيح» .

إن الزاوية التي اختارتها قصة «البمبوطية تكشف عن جانب الخفة والنشوة في قصص المخزنجي «جنحت السفينة، وتوقف البمبوطية عن العمل، وكفوا عن المساومة والتجارة والصراع ووجدهم للمرة ا لأولى يسبحون في المياه، ويتقاذفون، ويلعبون، ويبدون كصغار الدلافين الوديعة المتحابة عند اللعب» .

ولو كان «المخزنجي» ذا مزاج سوداوي «ساروتي» لاتخذ زاوية أخرى للقصة، أن تكون السفينة الجانحة مثلاً قد ألقت حمولتها إلى المياه، فادفع البمبوطية يسبحون ويتقاذفون ويتنافسون، ويتصارعون بحثًا عن الحمولة الغارقة .

«والمخزنجي» يعارض واقعية يوسف ادريس، يبدو في الظاهر أنه يختار شخصيات بسيطة ويصورها بواقعية كما كان يفعل يوسف ادريس، ولكنه في الحقيقة يختلف عنه في ذلك، إن شخصياته ليست ذات اسم وأوصاف مادية ومواقف نتعاطف معها، كما نتعاطف دائمًا مع البسطاء. بل هي تقدم بطريقة كاريكاتورية، بهيجة، وكأننا إزاء ممثل يقلد الشخصيات بطريقة تهكمية، إنها من باب معارضة الواقع، وليست من باب المحاكاة imitation بالمفهوم الواقعي .

وفقدان التواصل، أعني الجمود إزاء الظواهر الخارجية، نجده في قصتي : الورداني، وأبي رية . فعباءة الليل عند أبي رية، هي معارضة للفكرة الشعرية القديمة عن ليل العشاق وما فيه من جمال وأحلام . كأن شاعراً ومعه حبيبته، يمني النفس بليلة من ليالي العشاق «فأنا كنت أمني النفس بليلة يتفتح فيها القلب، ويقول لها كل ما طواه تحت لسانه المتعلثم، وكنت أريد أن أقول لها كلام العشاق المعتاد لقد أحببتك من أول نظرة، جرحتني عيونك،

وحين عرفتك قلت هي الفتاة الممنوحة لي من السماء، سأدفن أحلامي في صدرك، وأطوي في صدري أحلامك، وأنني أرى في عينيك مدينتي البهيجة بأضوائها، وطيرها المحلق في سماء لا تعرف الغيم ولا تعرف المطر، صحو مقيم وأبدى، وشمس رحيمة لا تغرب، نهار خالد» .

ولكن هذه الأحلام الشاعرية تبدو مستحيلة، فهما يسيران معًا يبحثان عن «شقة» فلا يجدان، كل الأبواب مغلقة، والشرطي يستوقفهما، فالدولة تدفع له راتبه لكي يمنع أمثالهما من السير أثناء الليل، والليل يتبعهما بعباءته السوداء وقد فقد صورته بمعناها الرومانسي القديم، إنه عجوز كالح، فمه مفتوح كمقبرة مهجورة، ينز ضوءاً بلون السل، يهرش جنبه بيد مكشوطة الجلد .

والزقاق في قصة الورداني فقد أصالته القديمة، وضاعت منه الشخصيات الطريفة، لقد أتى مع أمه لكي يبيع ملابس أبيه القديمة، إنه يرصد من عين طفل صغير الناس وهم يرقبونهما، وتبدو في نظرهم روح الاصطياد ويتابعون الفريسة حتى تقع، لا تواصل ولا إحساس بمآسي الآخرين، لقد فقدت الحارة شهامتها المصرية وتعاطفها نحو اليتامى والأرامل، فهذا رجل له شارب قصير يكرهه الولد، يضحك بفمه الواسع، ولا يذكر لهما ثمنًا، حتى يجعل الأم تسعى للانتهاء بأي شكل لتتخلص من صوته الذي يشبه أصوات النسوة. وهذا رجل آخر عيناه ضيقتان حمراوان، ورموشه قليلة يقلب في البضاعة ويساوم، نحن إذن لسنا في حارة مصرية أصيلة، بل في مساومة وافتراس وترقب، وانتهاز للفرص وانقضاض .

قد تبدو أمثال هذه القصص واقعية، ولكن عند التأمل نجدها مما أطلقنا عليه «معارضة الواقعية» . كان يوسف ادريس في الخمسينيات- وفي «أرخص ليالي» بنوع خاص- يكتب عن أناس بسطاء، وبلغة بسيطة تجعلنا نتعاطف معهم، ونحس بقهرهم. وكانت تحيط بهم طبيعة راسخة تتحدى، وقيم ريفية ثابتة، وكانت الحارة عند نجيب محفوظ وفي الخمسينيات أيضًا، عملاقًا كبيرًا يحتوي كل شيء المخطيء والتائب، تموت الشخصيات وتتعاقب، وتبقى الحارة قائمة، تحتفظ بقيمها التي تقوم على التواصل

والتسامح .

ولكن تبدل كل ذلك في جيل السبعينيات، الزقاق عند الورداني شيء طارد، يرسل رائحة كريهة لا تنتهي إلا حين ينسحب منه إلى الحياة المزدحمة، وكل شخصية من شخصياته عالم قائم بذاته مغلق على نفسه، لا يفكر إلا في اقتناص الآخرين، واستغلال ظروفهم، إنهم يرون خلال وعي طفل صغير فيصاب بالتقزز والنفور، ويفر منهم وهو واحد من الجيل الطالع، وتفتقد الأجيال تواصلها. وتنغرس بينها روح العداوة. والليل عند أبي رية فقد رومانسيته وأصبح أحلامًا، كل الشخصيات التي يقابلها معادية، منغلقة على نفسها لا تمد للعاشقين يدًا .

وكتاب هذا الجيل يرصدون ذلك من موقف الوعي بالخارج، لا يجرون وراء الافتعال، ولا يخلقون رومانسية، ولا يبحثون عن خيال، ولا يرتدون إلى داخلهم فيلوكونه، فكل هذه الحلول قد ثبت فشلها. إنهم أبناء التجربة والمعاناة، لقد محصوا على نار هادئة فلم يعودوا يتسامحون مع الأشياء، أو يجنحون إلى الرومانسية، لأن الواقع يحيط بهم من كل جانب، إن الصغير في قصة الزقاق لم يفر من الزقاق إلى الحقول الواسعة والمزارع الخضراء، بل خرج منه إلى الميدان المزدحم بالسيارات والغبار والناس المتدافعين، والعاشق في قصة أبي رية لم يفتح عينه على ليل قمري، وسماء صافية ونجوم ساطعة، بل فتحها على مدينة كبيرة وسيارات مضببة وجنود يطرقعون بأحذيتهم، إنه النهار بضجته، وكل هذا يعني أن العاشق في تلك الأيام يعيش بلا ليل .

وحين أشرت إلى ذلك في مقالتي موضوع الاستفتاء، لم يكن همي الدعوة إلى الرومانسية أو الهجوم على جيل السبعينيات كما فهم بعض من اشتركوا في الاستفتاء، فقط كنت أشخص مرحلة، وأتحدث عن جيل، سقطت أمام أعينه الأقنعة المزيفة، والحلول الوردية، فراح يبحث عن حلوله بنفسه، ويلتمسها في واقعه، وهذا يفسر الصوت العالي، وروح التحدي. إن العاشقين في قصة «عباءة الليل»، يتحديان كل شيء ويبحثان عن الحل الخاص، لقد جلسا معًا فوق المقهى، الرأس بجانب الرأس، والخد فوق الخد، والفم يهمس في الأذن، ثم راحا في النوم، وكان نومًا جميلاً خاليًا من الأحلام

والكوابيس، لقد تخليا عن الفكرة الشاعرية عن ليل العشاق، وأصبحا يعيشان في المقهى ، بعيداً عن شقشقة العصافير، وفي ضوء النهار، وداخل المدينة الكبيرة .

وكثير من آراء الاستفتاء قد اتفقت معي على هذا التشخيص، ولكنها راحت تبحث عن المبرر له وراء هذا الواقع، فقد تكون في نكسة سنة ١٩٦٧ (شفيق العمروسي)، وقد تكون في أن العصر هو عصر الماديات (محمد الجمل)، وقد تكون في أن الظروف غير مواتية والمتغيرات متلاحقة (أحمد عبد الرازق أبو العلا)، وقد تكون في أن جيل السبعينيات لا يريد أن يتقرب بأدب زائف لكي يرضي أذواقًا تعيش في غير عصرها (أحمد محمود مبارك) وقد تكون في أن هذا الجيل عاش عصراً مليئًا بالإحباط، وتفسخ الخلاقات الإنسانية، والأدب مرآة العصر كما يقول (سعيد بكر) .

تعددت الأسباب والموت واحد كما قال القدماء، وتعددت المبررات والنتيجة واحدة كما نري، ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية متشابكة، أنتجت ذلك الواقع الذي يحس به الكاتب قبل غيره، ولسنا في حاجة إلى استقراء كتب التاريخ للكشف عن المزيد من المبررات، إن القصص التي نشرتها مجلة «إبداع» في عددها الخاص، تكفي في الدلالة على تلك الحقيقة «سعيد الكفراوي» يحس بالضياع والتخبط في «مدينة الموت الجميل» .
وعبد الله خيرت في قصته «الكاميرا» ينتقي زوايا إنسانية حساسة لكي يصوغ منها مأساة هذا الواقع، الذي أصبح يطرد أهله، وهو يصوغها بهدوء يرسب مشاعر الحنق والغضب، إنه الفنان الهادىء الذي يعرف كيف يختار، وكيف ينسج ، لقد احتمل سنوات الغربة الطويلة، لكي يوفر ثمن الشقة، وحين تمت أمنيته، وانتقل إلى الشقة الجديدة، أحس بالراحة، إنها الليلة الأولى في شقته، نام الأطفال، وأخرجت زوجته فستانًا جديداً، كانت قد نسيته وهي في زحمة الغربة، وكان هو أيضًا قد نسى أنه اشتراه من أجلها من سنوات طويلة. وبدأت البسمات ترف على وجهيهما، وأخذ يلتقط لها، وهي فوق الشرفة، صوراً عدة ، تخليداً لهذه الذكرى، وفجأة يقبل عليه الجيران، مندفعين وصائحين: «أنت تعلم أن للجيران حقوقًا، ولا يصح أن تلتقط صوراً لجيرانك» .
وضاعت الفرصة، و«وظل واقفًا بالصالة حتى سمع أصوات الرجال تضيع في الميدان

الواسع، ثم جر قدميه والكاميرا تتدلى في يده إلى غرفة النوم، وهناك كانت زوجته جالسة على طرف السرير، منكمشة صغيرة في فضاء الغرفة» .

وخلال مستويين من الوعي الداخلي، يضع «أحمد الشيخ» في قصته «الابتلاع» يده على الجذر الحقيقي للمأساة، إنه القهر أو الابتلاع، إنه يلعب على مستويين، مستوى الطفولة ومستوى الحاضر، حقًا كان الأسلوب واحداً في كلا المستويين، بحيث يصعب أن نتبين الانتقال من مستوى إلى آخر، إلا بكثير من أعمال الفكر. كان الولد وهو طفل يستولي على رضعة أخته، والأم غافلة، وها هو الآن يستولي على إرث الأسرة كلها، ولا يجد من يقاومه، وتنتهي القصة، وهي تجابه القارىء بالمغزى دون مواربة، ودون اللجوء إلى التلميح والإيحاء كما كان يشترط النقاد لأن الأمر لم يعد أمر تلميح، والوضع يحتاج إلى وضع النقط على الحروف، وإلى التصريح بالمغزى وبالنتائج : «وقائلاً إن الأنانية شعور إنساني لا ينتهي في مرحلة الطفولة، وإن كان يبدأ منها، ويستفحل خطره في الزمن التالي، وقائلاً أيضًا أن تؤكد لها من يفرط في حق طفلة لم تكمل عامها الأول، مستعد أن يتعامى عن حقوق شعب واستلاب وطن» .

و«محمد المنسي فنديل» في قصة «الفتاة ذات الوجه الصبيح»، يوقع على ربابة فيقطع القلوب أسى، وكأنه يبكي مأساة أمه، إن سعدة ليست نموذجًا فرديًا، من النماذج التي نلتقي بها في حياتنا اليومية، ولكنها شيء غير عادي، يجذب كل من يقابله، السائق والمحصل، والضابط، والعسكري، وتجعل حتى الحديد يتحرك، فجهاز التفتيش الذي كان معطلاً منذ سنوات، أخذ يطن ويطن، حين مرت عليه، وأخذت تظهر فوق سطحه طيور وأسماك ومجرات، وهي ذات جمال غير عادي، ليس الجمال الأنثوي المثير، بل هو الجمال الذي يخلق آصرة بين صاحبه ومتلقيه، إن المضيفة وهي أنثى مثلها، تهتف حين تراها، «ياه دا أنت ضحكتك حلوة قوي، مش بتضحكي كثير ليه» .

إذا أردنا تبسيط الأشياء بعيداً عن مجراها الفني، فلنقل إن سعدة هي رمز لمصر في محنتها التاريخية، إنها تركب الطائرة نحو الخليج، ويلقى بها في الصحراء وينتهك عرضها، لقد كان ضابط الجوازات محقًا حين حذرها «حيضحكوا عليكي، وشرفي

حيضحكوا عليكي، وحيسلفوكي لبعضهم كمان، اللي تعجبيه حيديكي لصاحبه، وابقي تعاليلي وقوليلي شغلني، بشرفي لما ترجعي ما حتساوي نكلة، اتفضلي». وفعلاً انتهت سعدة إلى هذا المصير، وهي تصيح في النهاية «حاقولك إيه بس يا مرعي».

القصة تبدأ والمؤلف يقول «لليل رائحة الخبز الطازج، حدقت سعدة في أضواء المطار، كانت صفراء ساطعة، كأنها أرغفة الخبز الشمس وابتسمت وهي تقول لنفسها: «والله ريحتك حلوة يامصر..» وتنتهي القصة وسعدة تهتف في رجال البوليس: «رجعوني».

إنها بداية ونهاية من يبحث عن الانتماء. لا ترفض الزقاق كما فعل «الورداني». ولا تصطنع لها حلها الخاص كما فعل «يوسف أبو رية». إنها تثير تعاطفنا نحو سعده ومرعي، وليس هذا من باب الرومانسية كما فهم أصحاب الاستفتاء، بل هو من باب الانتماء، والفرق بين الانتماء والرومانسية واضح إلا في ذهن من يرى أن الانتماء خيال وأحلام.

وبين البداية والنهاية يثير المؤلف الجو المصري، متمثلاً في رقصات المصريين وغناء الصعيدي، والريف بكل خضرته ووديانه وبيوته، والذي تراه سعدة خلال اللعبة، واللهجة المصرية التي ترد على لسان سعدة، فتكسبها بعداً من شخصيتها. إن الناقد لا يستطيع أن ينقد باسم القومية، ولا حتى باسم الفن، ذلك الجنوح نحو العامية، لأنه هنا يتحول إلى جزء من مصرية سعدة، التي انتهكت على رمال الصحراء.

إن المؤلف متعاطف، هو يكاد يعلن ذلك في كل جملة، إن العناية الإلهية تصحب سعدة في محنتها، ويظهر لها خلف التل جمل «له لون الصحراء وصمتها المفزع» يهجم على العربي، ويجعله يهرب، ثم يلازمها، يقف عندما تقف، ويسير عندما تسير. إن هذه المعجزة مبررة هنا، على الرغم من أنها تخرج عن نطاق العقل، فإزاء العاطفة الشديدة تسكت مقاييس العقل، وهي في الوقت نفسه تضرب بجذور إلى تراث الصحراء الأسطوري.

ويحيط الجو العبثي بقصة عز الدين نجيب «قطار الشمال استجاب لإغراءاتها»، وكأنه آدم الطريد، وترك القطار، ونزل إلى المدينة، كل شيء في المدينة صامت ومعدني، الناس

تركوها، أوهم يلبسون طاقية إخفاء، ولا يستطيع أن يراهم، ولكن كل شيء يدل عليهم، أشياؤهم المعدة، ملابسهم المعلقة، أنفاسهم التي تملأ المدينة، إنه يتحرك وهو يحس بهم وبنظراتهم وبتعليقاتهم، حاول أن يتخلص من المدينة، والقصة ترسم في جزئها الأخير، وبأسلوب متحرك، طريقة التخلص، لا جدوى من المحاولة، وتبدو له الفتاة كسراب يطارده من رصيف إلى رصيف، وتنتهي القصة وقد أصبح بطلاها جزءًا من المدينة، ومن ناسها المعدنيين الصامتين، الحاضرين الغائبين «وفي لحظة واحدة، كففنا نحن الاثنين تمامًا عن الضحك. وتوقفت حركاتنا، فأصبحنا نشبه كل شيء في المحطة والمدينة» .

إن العبث في هذه القصة ، كما هو الشأن عند كثير من جيل الستينيات، يبدو كنظام كوني لا مفر منه، إن القصة تنتهي وهو يقول : «أخذ حذائي يدق على الأرض دقات سريعة مضطربة، سرعان ما انتظمت في تتابع زمني ثابت كدقات الساعة. وكان هذا الصوت موجودًا رغم كل شيء . . كحقيقة» .

وبداية القصة أيضًا تغرس في النفس، وتدريجيًا، شيئًا كأنه المصير المحتوم، الذي لا مرد له، يسمع البوق الذي يعلن عن محطة الوصول «واهنًا قصيرًا مكتومًا» يحاول أن يتجاهله فلا يستطيع، ويأتيه في المرة الثانية «غليظًا ممطوطًا لحوحًا أكاد أقبض عليه بيدي، لأبعده عن أذني، كان يتجه نحونا مباشرة، وكأنما اختصنا من بقية الركاب» .

والأسلوب هنا يحمل أصداء شيء غائب، كأنه يشير إلى القدر الذي يمد بأصابعه إلى كل شيء. إن الأبطال يتحركون وهم معلقون بشيء ما، قد يكون أي شيء، ولكن هناك قدرة من المؤلف على رسم ذلك الجو الغامض، وعلى نشر الحوار المنذر المليء بالتوقعات .

القصة هنا على الرغم من عبثيتها تحمل بكاء على الإنسان، ومحاولة للانتماء إليه، وتشي بأنفاس البشر، التي نحسها في المحطة، في الطريق، في المنازل، في الكازينو، حتى في نظرات النهر، وبطلاها يتحولان في النهاية إلى جزء في المجموعة، لأن القدر شيء مفروض على الجميع، والبلوى إذا عمت هانت. وهذا شيء يختلف عن قصة «سحر توفيق» في كتاب إدوار الخراط، فالصلات في قصتها مقطوعة، وفرص

الانتماء تمزقها وبتعمد، والآخر عندها غائب تمامًا .

تقرأ قصة «عبد الحكيم قاسم» فتتذكر تماثيل مختار، إن الأم والولد في قصة «شجرة الحب» يذكران بالفلاح والفلاحة في نحت مختار، يقفان شامخين متطلعين، يتحديان الزمن، ويتطلعان نحو الأفق. إن وصف الأم ليس وصفًا لشخصية فردية، فالمؤلف يضفي عليها من الصفات ما يحيلها إلى رمز ثابت «أحشاؤها تنوح شوقًا، تقتم عيناها عذابًا، تحلم برجال، وجوههم مذبوحة بخطوط الدمع على صدرها، تسقي حرقتهم من بثرها، تخبىء مخافتهم تحت جناحها» والولد ليس طفلاً عاديًا، بل هو «تمثال معبود» كما يصفه المؤلف : «لم يودع قدميه أبدًا صوت الحذاء، مفرطحين غليظتين، علمتاه السير الجسور، يسير وسط الطريق، لا يتسكع جنب الحيطان، ولا يتخذ سكة مطروقة، وطأتها له من قبله الأقدام» .

ويحيط بكل ذلك طبيعة شامخة، يتغنى بها المؤلف في شاعرية : «شجرات الجميز متباعدات على شطآن الترع، أمهات قاعدات هنا منذ الأزل، شجرات الصفصاف تدلت غدائرها في الماء، عبر غبش جاثم على السطح الصقيل، الحقول امتداد شاسع من عيدان ناعسة، على الأوراق تحمل من أوائل الندى، الكون صفاء شفيف» .

إن الولد يحلم بشجرة الحب وعصا المعلم، ولكن المؤلف ينتصر لقيم الحب، ويستشرف وراء الستار مستقبلاً بهيجًا، ومن ثم جاء الأسلوب صوفيًا ، مليئًا بالرؤى، والتطلع نحو المستقبل، محملاً بإرهاصات تتفتق من بين الكلمات، وهنا فنية «عبد الحكيم» أنه يحمل الأسلوب بمعانيه، ويجعل الألفاظ نفسها تحمل الرؤى، وترهص بالغيب، بل إن الحروف تتجاوز وتعطي إيقاعًا يصاحب القصة، وكأنه الموسيقى التصويرية، إنه ينهي قصته فيقول : «الطبيعة الساكنة حبلى بالهمسات والوسوسات، ربما هي جنادب تحفر بسيقانها المنشارية في طراوة الثرى. ربما هي فراشات غضة تثقب شرانقها، أو لوزات تنشق عن نواراتها في هدأة الليل. ما أشوف كل المخلوقات للصبح، للنور تزدهي فيه أوراق النُّوار وأجنحة الفراش» .

من الصعب أن نتحدث عن هذه القصة كقصة قصيرة، ربما كانت جزءًا من عمل

روائي، إنهـا لوحـات عن الأم والولد والريف، قـد لا يكون بينهـا رابط بالمعنى الدقـيق، ولكن تجمعها رومانسية وحب للريف، أضفت عليها الغربة جوًا من الشفافية والحنان .

وربما كانت قصة بهاء طاهر أقوى قصص العدد دلالة على قضية الستينيات والسبعينيات، إنها محاورة في الجبل، أثناء غرزة حشيش بين شاعر وسمسار .

الشاعر ينتمي، كما تبدأ القصة ،إلى مجتمع البسطاء في باب اللوق (عجوز، جرسون، بائع طعمية، بواب نوبي، بائع فاكهة)، يشترون أوراق اليانصيب، ويحلمون بالشراء، ويكسب الشاعر الجائزة الأولى، ويكون حلمه مشروعًا، بأن يتزوج، ويؤسس أسرة، ويعيش في رضى .

ولكن السمسار يسخر من أحلامه، إنها أحلام صغار، ويطلب منه أن يعطيه مالاً لكي يزيد «سنشتري أرضًا رخيصة، ونبيعها بأضعاف ثمنها، أشياء كثيرة سننقلها وكلها بالقانون، سأعطيك إيصالاً، وستأخذ حقك كاملاً، ستعرف معنى أن يكون معك مال يزيد، لا مال ينقص. وساعتها ستصبح قويًا، سوف تنتقم» .

وفلسفة القوة والانتقام هي الفلسفة التي يعتنقها السمسار ويغري بها الشاعر «انتقم طالما استطعت، خذ ما تستطيعه يداك، حاول أيضًا مالا تستطيعه، خذ لا لكي تقتني، ولكن لكي تنتقم» .

ويحلل المؤلف ظروف هذا السمسار، مات أبواه وهو طفل، وتبنته سيدة أجنبية تعمل في كازينو، وأعطته أولى الدروس لكي يكون قويًا في الحياة : «إن أردت أن تنجح في الدنيا فلا تتعلق بشيء لكي تملك كل شيء» .

ويحاوره الشاعر، ويعود إلى ماضيه، يحكي له عن قصة حبه لأخته الصغيرة، وحبه لزميلته في الجامعة، ويحكي له عن أبيه، الفلاح البسيط، حين جاءه الموت كانت على شفتيه ابتسامة رضى، وفي عينيه نظرة سلام .

ويرفض الشاعر إغراءاته، ولا يسلمه المال، ويفضل أن يكون مع البسطاء، ويدير له ظهره، وينصرف نحو المدينة، وقد بدأ نور النهار يصبغ الليل، وصاح ديك وسط المقابر .

القصة تنتهي بهذه الجملة المتفائلة والمتحدية، وتبدأ بفعل الانتماء «انتميت بالتدريج

إلى مجتمع صغير يتكون في ميدان باب اللوق» .

وبين البداية والنهاية يثير المؤلف ذكرياته عن قاهرة زمان، وأيام زمان، عن الناس الطيبين، والشخصيات الصامدة .

حقًا تسيطر عقلانية صارمة على هذه القصة، فليست هناك أسماء وإنما هو شاغر وسمسار يتحاوران .

وحقًا نجد أن الحوار قد يستطرد أحيانًا إلى أحاديث حول الشعر والحب والذكريات .

وحقًا نجد أن المؤلف لم يخضع الأسلوب لمقتضيات الغرزة، ولم يكسر من صرامته . ولم يلعب في تركيبه، بحيث يناسب جو الغرزة، الذي يتغير فيه الحديث دون منطق صارم أو مقياس عقلي، وأحيانًا تند من المؤلف جملة حوارية، قد تكون من فعل الحشيش، ولكنه يتدخل بسرعة، ويمنطق هذه الجملة، ويخضعها لمقتضيات العقل، يذكر الشاعر أن أخته الميتة قد خرجت له بين المقابر، ويتدخل المنطق، ويفسر المؤلف ذلك . وعلى لسان السمسار . بأن ذلك كان حلمًا . ويذكر السمسار فجأة أنه «خالد» وحين يرى الشاعر يضحك، يفسر له هذه الجملة، بأن صحته أكثر شبابًا منه، على الرغم من أنه قد تعدى السبعين، لو ترك هذه الجمل بلا تفسير ، لاحتفظ بالجو الأسطوري، الخيالي، الذي تقتضيه غرزة الحشيش .

ولكن على الرغم من كل ذلك، فإن هذه القصة من أفضل قصص العدد، يندمج فيها القارىء، ويتابع الحوار، وتنتقل الشخصيات من مكان إلى مكان، وتلعب الطبيعة دورها في إضفاء الخلفية الموحية، وغير ذلك مما يجعل القارىء لا يحس بملل الأفكار الفلسفية، ولا بتجريدية الآراء العقلية .

بعد هذا التحليل لنماذج من قصص الستينيات التي تضمنها العدد وبعد التحليل السابق لنماذج من قصص السبعينيات التي تضمنها كتاب إدوار الخراط، يظهر لنا أن جيل الستينيات، يغرق في التجربة ويعيش الداخل، يجتر الإحباط والعبث، أما جيل السبعينيات، فهو يعارض الداخل، ويرفع صوته، ولا يلوك العبث والإحباط، كلاهما غاضب منفعل، فقد التعمق والتأمل، والصبر إزاء الأشياء والبحث عن الجوهر . وذلك

هو التحدي إن صح أن أتنبأ، الذي ينتظر جيل الثمانينيات، ويخيل لي أن الأدب التسجيلي هو الذي سيسود في قصة الثمانينيات، ولكنه التسجيل الذي يستخدم الوثائق والتقارير ويجمع السجلات، ويقترب من المناهج العلمية، وربما كانت الرواية بنفسها الطويل الهادىء هي التي ستفرض نفسها في الثمانينيات .

ذكر لي كاتبنا الكبير نجيب محفوظ، أنه أحس بعد قراءة مقالي موضوع الاستفتاء، أن وحوشًا تنطلق عليه، ولكن هذا حق. فإذا كان الشارع المصري قد وصل إلى هذه الصورة الكاسرة، ألا يكون الإحساس بالوحوش شيئًا طبيعيًا، لا يلقى على الأشياء عباءة زاهية الألوان .

إنني لست ضد جيل السبعينيات، بل لعلي متعاطف معه، فهو قد وصل إلى مرحلة من الوعي والحيادية وفهم اللحظة الآنية، لم يصل إليها غيره، ومقالي السابق لا يحمل هجومًا، ولعل الذي أثارهم هو تلك الجملة الاستفزازية «إنه خطر قادم فاحذروه أو افهموه»، ولكن أليس عجيبًا أن نقف عند جملة هامشية، ونتناسى بقية القضايا ؟!

حقًا، اعتمدت على كتاب «إدوار الخراط» وعلى مجلة «إبداع»، وحقًا، لا يقدم هذا صورة كاملة لجيل السبعينيات، ولكنها على أي حال يمكن أن تكون منطلقًا لمناقشة قضايا عامة، دون التوقف عند أفراد، دون إثارة الحساسية، ولعل هذا يقف عذرًا حين أتجاهل بعض الأسماء، إن الناقد في موضع حرج، فهو يتعامل مع جهاز فنان يضخم الأشياء، وهذا ما أحسسته في الاستفتاء، حين وجدت بعض الآراء (محمود عوض عبد العال) تغضب وتستعدي على النقاد الآخرين، ولم تكن هذه القضية إلا بسبب أنني لم أذكر أسماءهم .

وحين تجاهلت بعض الأسماء في مقالي السابق، أردت أن أكون موضوعيًا، وألا أكون قاسيًا على فنان، يملك جهازًا حساسًا، أليس من القسوة أن أحكم على كاتب من خلال قصة لا تعجبني، وألا يكون من الأفضل لي وله أن أتجاهل قصته، وأن أنتظر الفرصة لكي أطلع على قصة أخرى له، وألا يكون أشرف لي وله أن أركز على قصة أعجبتني لكاتب آخر، ففي هذا دفع لزميل له، دون أن أسيء إليه، وكلنا رفاق طريق،

فمن قطع خطوة فلنباركه، ومن خانته خطوة، فقد لا تخونه خطوة أخرى قادمة .

إن الحوار حين ينتقل من المستوى الشخصي، إلى مستوى قضايا عامة، يحفظ طاقة الفنان لكي يصوغها في عمل جميل، يعيد للأشياء نظامها المفقود، بدلاً من أن يهدرها في اللعن والسخط والإحساس بالدونية والاضطهاد .

خطر لي أن أعطي استفتاء «أحمد فضل شبلول» إلى صديق متخصص في علم النفس، ليقرأ لي نتائجه بطريقة علمية، فذكر لي أن هذا الاستفتاء يدل على اختلاط المفاهيم، التمسك بالشكليات، التركيز على الذات، الاندفاع، ضعف الخلفية الثقافية، التعجل .

لولم أكن على معرفة وثيقة بكثير من هؤلاء الأصدقاء، لاقتنعت بقول صديقي عالم النفس، ولكني أعرف أن الكثيرين ممن اشتركوا في الاستفتاء جادون، ويملكون الموهبة، ويقرأون .

إن هذا الجيل في حاجة إلى التواضع، كانت جدتي دائمًا تقول لي : «أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة» ولم تقل لي أبدًا أننا «جيل بلا أساتذة» . رحم الله جدتي لقد تعلمت منها الكثير، والحياة يا أصدقائي مدرسة كبيرة كما يقول الكبار، فلنتعلم منها الكثير أيضًا . أنا وأنت وهو، فهي مفتوحة الذراعين للجميع .

ليس دفاعاً ولكن !!!

جمال التلاوي

«إن النقد الطليعي الذي يمكن أن يخلد، هو الذي يصدر من مناطق نائية ومجهولة لم يطرقها إنسان بعد» هذا هو مفهوم النقد الطليعي كما يراه د. عبدالحميد إبراهيم في كتابه مقالات في النقد الأدبي (الجزء الثاني) ص٣٦ .

ولعل هذا يوضح لنا أن د. عبد الحميد إبراهيم ناقد طليعي ومتابع عن كثب لحركة الإبداع الطليعية .

لقد فأجانا بعض القصاصين بآراء غريبة في الاستفتاء الذي نشرته «إبداع» في عدد أغسطس، وأحب أن أوضح نقاط خلافي حول تلك التعليقات كالآتي :

١ - الفهم الخاطىء لحقيقة المقال .
٢ - عدم الموضوعية في الرد .
٣ - التعليقات الخاصة برفض وصف جمود مشاعر هذا الجيل .
٤ - الفهم الخاطىء للرومانسية كدعوة .

أولاً : لقد وضح تماماً من تعليقات الأدباء أنهم لم يحسنوا فهم المقال، فهو ليس مقالاً لتوصيف جيل السبعينيات والحكم عليه، وإنما هو مجرد تعليق على كتاب يحمل هذا الاسم «مختارات القصة القصيرة في السبعينيات» فالدكتور لم يعلق على كتابات الجيل كله، وإنما على بعض قصص جمعت في الكتاب المشار إليه، وكان على الأدباء أن يتحول هجومهم إلى الأستاذ إدوار الخراط، الذي اختار تلك القصص لتكون ممثلة للإبداع

القصصي لجيل السبعينيات، فاللوم يقع على الأستاذ ادوار الخراط، خاصة وأن بعض القصاصين الذين هم ضمن هذا الكتاب لم ينشروا أكثر من قصة أو اثنتين فقط في فترة السبعينيات، وقد وقع هذا الخطأ الخاص بسوء فهم المقال من كل من «سعيد سالم- فؤاد حجازي- شفيق العمروسي- حسني سيد لبيب» .

ثانيًا : جاء رد البعض الآخر مشوبًا بحماسة وانفعال المبدع، فلم يكن موضوعيًا، ولا مقنعًا، ولا مقبولاً في حق أستاذ قدم الكثير في مجال النقد القصصي والروائي في مصر، وأخص منهم الخضري عبد الحميد حيث يقول «لولا معرفتي الشخصية بالدكتور عبد الحميد إبراهيم لبادرت فور قراءة كلماته العاطفية، ولا أقول (النقدية) في إبداع، بامتشاق القلم والشروع في (الخروج على النص) بمنازلة كلامية لن تكون بالقطع موضوعية»، ومادام أنه وصف كلامه بأنه «منازلة غير موضوعية»، فليس لدينا تعليق آخر لأننا نود أن نتناقش بموضوعية، وكذلك شفيق العمروسي الذي يشرح للأستاذ الناقد كيفية النقد ويعرفه بأن «المدخل الحقيقي للنقد هو هذا، كما أعتقد وإلا فعلينا أن نلتزم الصمت»، ويشاركه في هذا محمود عوض عبد العال، الذي جاء تعليقه كله غير موضوعي على الإطلاق، وفيه كثير من التجاوزات، فهو يبدأ بقرار هو أن د. عبد الحميد لم يقرأ الكتاب، ولم يفهم المقدمة «إنه لم يقرأ الكتاب السالف الذكر كاملاً ولم يقرأ جيدًا مقدمة ادوار الخراط» ثم يعود لينصح الأستاذ الناقد بقوله «وكنت أود من الدكتور الناقد أن يطلعنا على همة الناقد المعاصر حول الأعمال الإبداعية الجديدة»، وأخيراً يقرر «وعلى أية حال فإن الكلمة ينبغي أن تقال في مجال النقد لأصحابه . . . المتابعين للحركة الإبداعية في القصة القصيرة والرواية في مصر وأذكر منهم . . وغير هؤلاء، من أساتذتنا القادرين على توصيل د. عبد الحميد إبراهيم إلى شاطىء الحقيقة في كل ما يتصل بهذه القضية .

ولا أعتقد أن كاتبًا يتسم بشيء من الموضوعية أو الذوق الفني يكتب هذه الكلمات، ويتهم ناقدًا كبيراً بأنه لا يقرأ، وإذا قرأ فهو لا يقرأ جيدًا، وأنه غير متابع للحركة الإبداعية، وأخيراً يطلب من أساتذة النقد أن يوصلوه إلى شاطىء الحقيقية .

وأعتقد أن السبب في كل هذا الانفعال غير الموضوعي، هو أن الأستاذ الناقد لم يعلق

على أقصوصته «تكوين» وهذا ما أثاره .

وأود أن يدرك محمود عوض عبد العال أن هذا الناقد الذي اتهمه كل تلك الاتهامات، قد قضى كثيراً من سنوات عمره في البحث الأكاديمي والنقد الموضوعي ومتابعة الإبداعات الجديدة، وهو من أكثر النقاد المتحمسين للحركة الطليعية، وحتى لا يكون كلامي بعيداً عن الموضوعية مثل كلام عوض عبد العال، أذكر على سبيل المثال بعض كتب د. عبد الحميد عن النقد القصصي والروائي منها «القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث» ، «قصص العشاق النثرية» ، «مقالات في النقد الأدبي»، هذا غير المقالات النقدية في الصحف والمجلات المصرية والعربية منذ أواخر الستينيات وحتى اليوم.

وهو خلال هذه الفترة قدَّم عدداً كبيراً من الأدباء الجدد، فكان أول من قدم يحيى الطاهر عبد الله، جمال الغيطاني، ضياء الشرقاوي بشكل نقدي أكاديمي . . وعلى سبيل المثال يتضمن كتابه «مقالات في النقد الأدبي» الجزء الثاني «مقالات نشرت منذ أوائل الستينيات عن كتاب كانوا شبابًا وقت كتابة هذه المقالات، مثل ضياء الشرقاوي، جمال الغيطاني، بالاضافة لنقده لأعمال يوسف الشاروني وطه حسين والحكيم ولاشين، ثم مقالاته عن «أدب الشباب في مساره الصحيح» ثم «أدب الشباب والحركة النقدية»، بالإضافة إلى كتاباته وتقديمه لكل من عبد العال الحمامصي، هدي جاد، إحسان كمال، عبده جبير، محمد مستجاب، بل إنه في هذا العام قدم لقاص آخر من جيل الثمانينيات، وليس فقط من جيل السبعينيات . . والآن لعل عوض عبد العال يدرك أنه هو الذي لا يتابع الحركة النقدية .

ولعل ما يغفر لعوض عبد العال اتهاماته غير الموضوعية، ما قاله عن كتاباته الأستاذ ادوار الخراط في المقدمة حيث يصفها بأنها «إرادة للتحطيم المباشر والمتعمد للعلاقات، وسعي وراء إقامة علاقات أخرى، على مستوى آخر، غير مألوف»ص٣٣ .

ثالثًا : التعليقات الخاصة برفض وصف مشاعر جيل السبعينيات (ممثلين في الكتاب المختارين) بالجمود، فما يقصده د. عبد الحميد إبراهيم في مقاله هو وصف وملاحظة تميز

إبداع الجيل وهي ليست اتهامًا بقدر ما هي رصد، وإذا كان د. عبد الحميد يعتبرها اتهامًا فأنا لا أتفق معه، ولكنها ظاهرة موجودة بالفعل، علينا أن نبحث عن أسبابها ونفسرها، ولعل التفسيرات التي أوضحها كل من أحمد عبد الرازق أبو العلا، أحمد محمود مبارك، سعيد بكر تفسيرات رائعة ومقبولة، وما زالت الظاهرة موضوعًا للبحث والدراسة كظاهرة أسلوبية في قصص هذا الجيل، خاصة وأنها تمتد لقصص كثير من جيل الثمانينيات أيضًا.

رابعًا: الاعتقاد الخاطىء بأن د. عبد الحميد يدعو للرومانسية، يجب توضيحه، سعيد سالم يقرر «من يقرأ مقال د. عبد الحميد يكتشف أنه من عشاق الرومانسية» وأيضًا يتساءل سعيد بكر «أم يريد أن نعود إلى عصور الرومانسية الأولى فنضحك على أنفسنا؟» والدكتور عبد الحميد لم يقل هذا، ولم يدع إلى الرومانسية، لكنه ـ كما سبق ـ كان يرصد ظاهرة في تلك القصص، فلا ينبغي أن نقول بأنه يدعو للرومانسية، لأنه ناقد واع، يدرك جيدًا حدود المبدع وحدود الناقد، ولو أدركنا هذا جيدًا لما قرأنا كلمات فؤاد حجازي، التي ينصح فيها ناقدًا كبيرًا بأن يقرأ، بل تطوع وشرح ماهية القصة الحديثة، ويتهمه أنه لا يفهمها، «وأعتقد أن الذي لم يستطع د. عبد الحميد أن يضع يده عليه، هو أن أغلب قصص جيل السبعينيات ليست بقصص. أي أنها مجرد لقطات، أو لوحات».

هوامش الكتاب

(١) إبراهيم عبد العزيز المصري، شاعر مصري مقيم في دولة الإمارات العربية. يكتب الشعر منذ سنوات طويلة وينشره في صحف ومجلات الإمارات العربية فقط. يصدر له قريبًا ديوان «مرايا الحلم الناقص».

(٢) أحمد محمود مبارك، يكتب الشعر والقصة القصيرة، ليس له أعمال مطبوعة، ينشر أعماله في مصر وبعض دول الخليج، تخرج في كلية الحقوق - جامعة الإسكندرية - ويعمل محاميًا بديوان عام محافظة الإسكندرية - إدارة الإسكان.

(٣) أعتقد أن هذا التعميم تنقصه الدقة، لأن هناك قصائد كتبت على تفعيلات الرجز والكامل والوافر (ولكن بنسبة أقل من تفعيلتي المتدارك والمتقارب) وتمتعت في الوقت نفسه بالغموض والتعمية وعدم الوضوح المطلوب للعمل الفني كما يذكر الزميل الشاعر أحمد مبارك.

(٤) بدران المخلف، شاعر سوري - ليس له ديوان مطبوع لأنه - كما يقول - (لا يملك ثمن النشر) نشر أعماله في الصحف السورية وصحف دولة الإمارات، له مخطوطات تنتظر الطبع بالعناوين التالية: سجع للأصنام، مقتول كل من ينتظر الجواب، عيون المها بين صبرا وشاتيلا. يطلق على نفسه اسم «قيس عيلان».

(٥) جميل محمود عبد الرحمن، شاعر مصري، أصدر خمسة دواوين شعرية منها: لماذا يحولون بيني وبينك؟ «جماعة أصوات بالشرقية» - تموت العصافير لكن تبوح «المجلس الأعلى للثقافة».

(٦) حامد نفادي، تخرج في كلية دار العلوم ١٩٦١م - يعمل حاليا مدرسًا للغة العربية بالثانوي العام - بدأ يكتب الشعر والقصيدة الحديثة بصفة خاصة منذ عام ١٩٥٧م - توقف عن الكتابة تمامًا عشر سنوات ١٩٦٠ - ١٩٧٠م، له ثلاث مجموعات تنتظر الفرصة المواتية للنشر، امرأة في محنة، حكايات من ألف ليلة، أشعار في الغربة.

(٧) رؤى سالم ، شاعرة من دولة الإمارات العربية المتحدة - بدأت محاولتها الشعرية الأولى عامي ١٩٧٥ - ١٩٧٦م صدر ديوانها الأول «غربة في زمن العشق» ١٩٨٣م - شاركت بأشعارها في المجموعة الشعرية التي تصدرها جامعة الإمارات بعنوان «أغاني البحر والعشق والنخيل» العدد ٢ .

(٨) زكريا عبد الجواد ، من مواليد أدكو ١٩٥١م ، صدرت له مجموعة شعرية بعنوان «مالا تشتهي السفن» - بالكويت عام ١٩٨٤م ، له تحت الطبع سيدة الوعد الآتي ، مجموعة شعرية بمصر ، إلا . . تزييف الوعي . . (مقالات في الثقافة) ، الكويت - أزمنة الخصوبة . . أزمنة العقم (حوارات حول الستينيات) بمصر .

(٩) نلاحظ أن الشاعر زكريا عبد الجواد سيستخدم اصطلاح الشعر السبعيني للدلالة على ما كتب في السبعينيات من شعر ، وأعتقد أن هذا الاصطلاح أكثر دقة من قولنا «شعراء السبعينيات» لأن الشعر السبعيني ليس شرطًا أن يكون مبدعه مصنفًا تحت - أو إلى جانب - شعراء السبعينيات . إذن هذا المصطلح يهدف إلى تصنيف الشعر وليس تصنيف الشعراء مع أنه في النهاية أيضًا مصطلح عائم إلى حد كبير .

(١٠) على الرغم من هذه الصيحة التي أطلقها الشاعر محمد مهران السيد على حد تعبير الشاعر عبد المنعم عواد يوسف ، خوفًا على مسيرة القصيدة العمودية ، إلا أنه من الملاحظ أن مهران السيد أصبح واحدًا من الكوكبة التي لجأت إلى قصيدة الشعر التفعيلي (أو الحر) في جيلها الثاني .

(١١) على الرغم من اتساع قنوات النشر - كما يرى الشاعر عبد المنعم عواد - إلا أن البعض يعتبر أن هناك أزمة نشر ، وأن هذه الأزمة من أسباب تراجع أو تفاقم أزمة الشعر بصفة عامة .

(١٢) أعتقد أن من السهل جدا اكتشاف أي خلل يحدث في موسيقى وإيقاعات «المتدارك» ليس فقط بالنسبة للشاعر ولكن بالنسبة لمتذوق الشعر أيضًا . وبسبب سهولة إيقاعات هذا البحر ووضوحها التام فقد لجأ الكثير من الشعراء - وخاصة من الشباب - إلى الكتابة من تفعيلات هذا البحر وبصفة خاصة بعد خبن فاعلن وقطعها معًا ، أي بعد أن تصير «فاعلن» فَعَلُن بتحريك العين وفعْلن بتسكينها . ولم أدر لماذا أطلق الشاعر عبد المنعم عواد كلمة «الرطانات» على ما يكتب من المتدارك ؟ وماذا سيطلق على قصيدته هو شخصيا إذا خرجت من هذا البحر أو جاءت تفعيلتها من تفعيلة المتدارك هل سيقوم بإلغائها أو كبتها

لأنها خرجت على هذا النحو؟

(١٣) أعتقد أن كلمة «المتفرد» تتناقض مع ما جاء بالبند ٤ في سؤال الشاعر : هل تستطيع أن تذكر لي عشرة أسماء (مميزة) من جيل السبعينيات وما تلاه !

(١٤) لم أدر كيف تكون الأصالة بالنسبة لقصيدة النثر وخاصة بالنسبة لهؤلاء الذين أسقطوا الموسيقى ليحلوا محلها نسيجًا موسيقيًا داخليًا ؟ وكيف نفرق بين القلة التي أحلت الموسيقى الداخلية محل موسيقى الشعر المتعارف عليها وبين الكثرة التي لجأت إلى كتابة القصيدة النثرية أو قصيدة النثر لعجز في استكمال الأدوات الشعرية ؟

(١٥) عبد الستار سليم، من مواليد نجع حمادي - يعمل موجهًا للرياضيات بإدارة نجع حمادي التعليمية - يكتب الشعر (بالفصحى والعامية والأغنية) - أصدر من قبل ديوان : الحياة في توابيت الذاكرة وديوان (النقش على الميه - بالعامية المصرية) - له تحت الطبع : «الكل في واحد» ديوان شعر و«أنا والموجة والتيار» شعر بالعامية المصرية . كتب أغاني فيلمي «الظلال في الجانب الآخر» و«ناصرة» .

(١٦) عمر أبو سالم شاعر أردني، واكب حركة الشعر الحديث منذ الستينيات وحتى الآن - يعمل مذيعًا ومقدمًا للبرامج الثقافية بالإذاعة والتلفزيون بالإمارات العربية . أصدر حتى الآن ديوانين : الحكايات منذ البدء - أسفار الرحلة وبدايات الخروج . له تحت الطبع : وردة للوطن وقبلة للحبيبة، ليل السفر (بالعامية الأردنية) .

(١٧) أعتقد أن مقولة ت . س . اليوت عن أن الشاعر الرديء وحده هو الذي يرحب بالشعر الحر كوسيلة للخلاص من الشكل يجب ألا نأخذها على علاتها أو كما هي، لأنه ربما قد يثبت العكس، وعمومًا فقضية الشكل بهذا المعنى تدخلنا في جدليات أخرى ليس مجال مناقشتها في هذا الحيز الضيق .

(١٨) فوزي خضر، شاعر من الإسكندرية صدر له حتى الآن ثلاثة دواوين : أغنية لسيناء (مشترك) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، الترحال في زمن الغربة «المجلس الأعلى للثقافة»، من سيمفونية العشق (سلسلة المواهب) . له تحت الطبع ديوان «فصل في الجحيم» سلسلة الإبداع العربي . يقول عن ديوانه الأخير . «فصل في الجحيم» . إنه من أهم دواوينه الشعرية وينتظر خروجه على أحر من الجمر .

(١٩) فوزي فؤاد صالح، من مواليد الغربية ١٩٥٥م - صدر له : إعصار في قاع النسيان - شعر -

تنويعات على الأوتار الخمسة «مجموعة شعرية مشتركة» له تحت الطبع : يوميات النهر الساخط (شعر) - تغريبة بني صالح (مجموعة قصص قصيرة) - يعمل حاليًا ويقيم بدولة الإمارات العربية المتحدة .

(٢) كنت أرجو من الزميل الشاعر فوزي فؤاد صالح أن يذكر اسم هذا الشاعر أو حتى رقم وتاريخ جريدة الأهرام لكي نرجع إليها .

(٢) محجوب موسى، شاعر وناقد سكندري . أصدر ديوانين من قبل : أغنّي للناس - بساطة - له العديد من الدواوين والدراسات الشعرية والدراسات العروضية تنتظر الطبع .

(٢) مرسي جابر توفيق، شاعر سكندري، له تحت الطبع ديوان «الخروج من سبأ» .

(٢) أعتقد أن الشاعر مرسي توفيق يقصد مطلع النصف الثاني للقرن الذي نعيش فيه !!

(٢) مصطفى النجار، شاعر سوري . من مواليد حلب ١٩٤٣م ، أصدر في عام ١٩٧٤ مجموعة مشتركة بعنوان «الخروج من كهف الرماد» ثم أصدر طبعتين من ديوان شعر مشترك مع الشاعر المغربي محمد علي الرباوي بعنوان : «الطائران والحلم الأبيض» طبعة في سوريا وطبعة في المغرب . وديوان شعر مشترك ثالث بعنوان (حوار الأبعاد) مع الشاعرين حسين علي محمد ومحمد سعد بيومي بمصر، طبعة في سوريا وطبعة في مصر . ثم مجموعة رابعة مشتركة مع الشاعر الأردني إبراهيم العجلوني (وحينما نلتقي) طبعة واحدة في سوريا . اقتنع بضرورة توافر الإيقاع بعد أن كان أحد دعاة وكتاب قصيدة النثر .

(٢) أصوات من الشعر المعاصر، أحمد فضل شبلول، رأي فيما يسمى بقصيدة النثر، الإسكندرية : دار المطبوعات الجديدة، ط١، ١٩٨٤م ص ١٩٤ .

(٢) يراجع على سبيل المثال - مجلة البيان الكويتية التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت العدد ٢٢٤ - نوفمبر ١٩٨٤م .

(٢) شاعر جزائري يقيم حاليا في الإسكندرية .

(٢) كاتب وناقد لبناني .

(٢) شاعر وصحفي سوري يقيم حاليًا بمدينة لندن .

كشاف الأعلام

أ

ن

* أحمد فضل شبلول
* مواليد الإسكندرية ١٩٥٣م
* حصل على بكالوريوس التجارة - شعبة إدارة الأعمال - ١٩٧٨م .
* عضو اتحاد كتاب مصر .
* عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية
* من أعماله المطبوعة :

- ديوان شعر «مسافر إلى الله» كتاب فاروس - ١٩٨٠م .
- كتاب «أصوات من الشعر المعاصر ج١» دار المطبوعات الجديدة بالإسكندرية ١٩٨٤م .
- ديوان شعر «ويضيع البحر» المركز القومي للفنون والآداب، القاهرة ١٩٨٥م .
- ديوان شعر مشترك «عصفوران في البحر يحترقان» الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦م .

* له في انتظار الطبع :

- ديوان «إسكندرية المهاجرة» الهيئة العامة لقصور الثقافة .
- ديوان «الطائر والشباك المفتوح» الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- كتاب «أصوات أدبية من مصر والسعودية» .
- ديوان شعر للأطفال «أشجار الشارع أصحابي» .
- ثقافة اليد ومقالات أخرى - مجموعة مقالات .
- رنين الكتب - قراءة في خمسين كتابًا عربيًا .
- بحار النغم - رحلة مع أوزان وبحور الشعر العربي القديم والحديث .
- أصوات مضيئة في سماء الأدب الإسلامي .

رقم الإيداع بدار الكتب

٩٣/٥٣٦٩

I. S. B. N 977 - 5467 - 00 - 4

قام بالصف والإخراج الفني مجدي بسيوني
القاهرة ت/ ٧٧٣٤٥٨
الرياض ت/ ٤٢٥٧٦٤٤